

GABRIEL FRECHIANI DE OLIVEIRA

A PROBLEMÁTICA DA CONCEITUAÇÃO DO COMPLEXO ESTILÍSTICO SERRA
TALHADA DA TRADIÇÃO NORDESTE DE PINTURAS RUPESTRES, NO PARQUE
NACIONAL SERRA DA CAPIVARA-PI: UM ESTUDO DE CASO.

VOLUME 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe para
a obtenção do título de Doutor em Arqueologia.

Área de Concentração: Arqueologia

Orientadora. Dr^a. Suely Amâncio Martinelli

Coorientador: Dr^o. Reinaldo Morales Jr

LARANJEIRAS

2018

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO CAMPUS DE
LARANJEIRAS UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Oliveira, Gabriel Frechiani de

O48p

A problemática da conceituação do complexo estilístico Serra Talhada da tradição nordeste de pinturas rupestres, no Parque Nacional Serra da Capivara-PI: um estudo de caso / Gabriel Frechiani de Oliveira; orientador Suely Gleide Amâncio Martinelli. –Laranjeiras/SE 2019.

470 f.; il.

Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade Federal de Sergipe, 2019..

1. Arqueologia – Parque Nacional da Serra da Capivara (PI).
2. Pinturas rupestres. 3. Arte pré-histórica. 4. Sítios arqueológicos. I. Martinelli, Suely Gleide Amâncio. II. Título.

CDU 902:7.031.1(812.2)

OLIVEIRA, G.F. A PROBLEMÁTICA DA CONCEITUAÇÃO DO COMPLEXO ESTILÍSTICO SERRA TALHADA DA TRADIÇÃO NORDESTE DE PINTURAS RUPESTRES, NO PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA-PI: UM ESTUDO DE CASO. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal do Sergipe para a obtenção do título de Doutor em Arqueologia.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof.Dr.^a Suely Amâncio Martinelli (presidente) Instituição: Universidade Federal do Sergipe

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr.^o Jenilton Ferreira Santos (membro interno) Instituição: Universidade Federal do Sergipe

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr.^a Maria Conceição Soares Meneses Lage (membro externo) Instituição: Universidade Federal do Piauí

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr.^a Suely Cristina Albuquerque Luna (membro externo) Instituição: Universidade Federal Rural de Pernambuco

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr.^a Sônia Maria Campelo Magalhães (membro externo) Instituição: Universidade Federal do Piauí

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho à professora Ana Clélia
Correia Barradas, em sua memória, que
permanece viva entre nós.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus todo poderoso, por permitir essa graça de terminar minha tese de doutorado, sempre me apoiando nos momentos de dificuldade e proporcionando momentos de alegria, sem Deus nada é possível na vida.

À minha mãe Cecília Frechiani de Oliveira e ao meu pai Antônio Gomes de Oliveira pelo incentivo aos estudos e por serem minhas fontes de inspiração ética e moral.

Ao meu irmão Felipe Frechiani de Oliveira, mais do que um irmão, quase um pai, sempre me apoiando nos meus estudos, lendo meus textos e propondo soluções para as minhas dificuldades.

À minha cunhada Aline Freitas Martins pelo incentivo, uma irmã que ganhei e agradeço à Deus por isso.

À minha orientadora professora Suely Amâncio por ter me orientado no desenvolvimento dessa pesquisa, com seriedade, paciência, competência, compreensão e experiência, sem você não teria conseguido!

À professora Maria Conceição Lage Meneses pela ajuda na obtenção de informações e dados e pelo incentivo na elaboração desse trabalho, um exemplo de profissional na arqueologia brasileira e quem muito admiro.

Ao guia e guarda do Parque Nacional Mario Ferreira Paes Landim pelas andanças durante minha pesquisa de mestrado e doutorado, sem você também não teria sido possível! Eu tenho certeza que nos divertimos muito, subindo e descendo morros nesse período de pesquisa eu, você e Cleílton. Ainda hoje, eu guardo as marcas no meu joelho esquerdo que nunca mais foi o mesmo depois da Toca do Rafael e quando quase rolei morro abaixo na subida do sítio da Toca do Zeca I, mas valeu a pena registrar aquelas pinturas rupestres e a escalada também.

Ao meu grande amigo e arqueólogo Cleílton Macêdo, companheiro de campo no Parque Nacional Serra da Capivara durante o mestrado e doutorado, uma pessoa com um grande coração e ajuda inestimável, sem você essa pesquisa não teria sido possível!

A todos os professores e colegas dos Programa de Pós-graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe, que contribuíram para o meu aprendizado durante as aulas.

A todos os professores dos programas de pós-graduação em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Piauí, vocês foram e são fundamentais na minha formação profissional, até hoje me recordo das aulas dos professores Alejandro, Verônica, Sônia, Conceição, Mirian, Jacionira e Dione.

À doutora Niède Guidon e à Fundação Museu do Homem Americano pelo apoio durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos meus orientadores ao longo da minha vida acadêmica: Carlos Victor Machado, Jaqueline Feitosa Batista, Cristiana da Costa Rocha e Gilmar Dias e Ana Clélia. Seus ensinamentos estão presentes nesse trabalho.

Um agradecimento especial à professora Ana Clélia que foi uma pessoa que convivi pouco tempo, mas que muito aprendi e que serei eternamente grato, você foi uma pessoa que fez muita diferença na minha formação profissional, como não pude agradecer sua orientação, dedico esse trabalho à senhora.

Ao meu grande amigo Michel Justamand por ter contribuído de forma significativa na elaboração desse trabalho.

À senhorita Soraia Dias Brito e Silva por ter entrado na minha vida com sua educação, seu sorriso e sua inteligência, iluminando meus dias.

Ao professor André Prous por ter me recebido no Museu de História Natural de Minas Gérias, esclarecendo minhas dúvidas, sempre afável e agradável, um exemplo de arqueólogo no Brasil.

Ao doutor Antônio Isaias pelo atendimento médico humanizado durante esses anos de estadia no município de São Raimundo Nonato, sem você não teria sido possível a realização do mestrado e doutorado. Tenho uma grande dívida de gratidão para o senhor.

O Homem não pode sobreviver sem o uso da mente. Ele nasce desarmado. Seu cérebro é sua única arma. Os animais obtém comida usando a força. O Homem não tem garras, presas, chifres, nem nenhuma grande força muscular. Ele tem que plantar sua comida ou caçá-la. Para plantar, ele precisa plantar. Para caçar, ele precisa de armas, e para fazer armas – precisa pensar. Da mais simples necessidade até a mais complexa abstração religiosa, da roda ao arranha-céu, tudo o que somos e tudo o que temos vem de um único atribuído ao Homem – a capacidade de sua mente racional.

Ayn Rand

RESUMO

OLIVEIRA, G.F. **A problemática da conceituação do Complexo Estilístico Serra Talhada da tradição nordeste de pinturas rupestres, no Parque Nacional Serra da Capivara-PI: um estudo de caso.** 2018. 513 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Sergipe, Laranjeiras, 2018.

O presente trabalho tem por finalidade o estudo das similaridades e diferenças do Complexo Estilístico Serra Talhada, da tradição Nordeste de pinturas rupestres, no Parque Nacional Serra da Capivara. O Parque Nacional Serra da Capivara está localizado na região Sudeste do Piauí, abrangendo os municípios de Coronel José Dias, Brejo do Piauí, São Raimundo Nonato e João Costa, assim, compreendendo a área de aproximadamente de 130.000 hectares. O Parque Nacional Serra da Capivara é uma unidade de conservação integral, protegido por leis federais e possuindo uma grande diversidade de registros arqueológicos e paleontológicos no local, incluindo a arte rupestre, classificada em três tradições de pinturas: Nordeste, Agreste e Geométrica. O **objetivo geral** desta pesquisa é: evidenciar as similaridades e diferenças no Complexo Estilístico Serra Talhada, pertencente à tradição Nordeste de pinturas dos demais estilos (Serra da Capivara e Serra Branca) presentes no local. A principal **justificativa** desta pesquisa é buscar uma identificação e diferenciação desse estilo da tradição Nordeste, tendo em vista sua complexidade e heterogeneidade, que são repetitivas há décadas sem um estudo de delimitação do estilo Serra da Capivara e Serra Branca. A **metodologia** científica adotada está fundamentada na pesquisa bibliográfica e documental, associada à pesquisa de campo em 51 sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara, mais especificamente na região da Serra da Capivara Serra Talhada, Serra Branca, Veredão e Congo. Ao **término do trabalho**, esperamos contribuir para o desenvolvimento das pesquisas arqueológicas na região, em especial, no intuito de elucidar a problemática das similaridades e diferenças no complexo estilístico Serra Talhada.

Palavras-chave: Arqueologia. Arte rupestre. Parque Nacional Serra da Capivara. Tradição Nordeste de Pinturas; Estilo Serra Talhada.

ABSTRACT

OLIVEIRA, G.F. The problematic of the conceptualization of Complex Stylistic the Serra Talhada of the northeast tradition of cave paintings, in the Park National Serra da Capivara-PI: a case study.. 2018. 513 f. Thesis (Doctorate in Archeology) - Post-graduation Program in Archeology, Federal University of Sergipe, Laranjeiras, 2018.

The present work has the purpose of studying the similarities and differences of the Complexo Estilístico Serra Talhada, from the Nordeste tradition of rock paintings in the Park National Serra Capivara. O Park National Serra da Capivara is located in the Southeast region of Piauí, covering the municipalities of Coronel José Dias, Brejo do Piauí, São Raimundo Nonato and João Costa, thus comprising the area of approximately 130,000 hectares. O Parque Nacional Serra da Capivara is an integral conservation unit, protected by federal laws and possessing a great diversity of archaeological and palaeontological records in the place, including rock art, classified in three paintings traditions: Nordeste, Agreste and Geométrica. The general objective of this research is to show the similarities and differences in the Complexo Estilístico Serra Talhada, belonging to the Nordeste tradition of paintings of the other styles (Serra da Capivara and Serra Branca) present in the place. The main justification for this research is to seek identification and differentiation of this style of the Nordeste tradition, considering its complexity and heterogeneity, which have been repetitive for decades without a study of the Serra da Capivara and Serra Branca style delimitation. The scientific methodology adopted is based on bibliographical and documentary research, associated to the field research in 51 archaeological sites of Park National Serra da Capivara, more specifically Serra da Capivara, Serra Talhada, Serra Branca, Veredão and Congo. At the end of the work, we hope to contribute to the development of archaeological research in the region, in particular, in order to elucidate the problem of similarities and differences in the Serra Talhada stylistic complex.

Keywords: Archeology. Rock art. Park National Serra da Capivara. Nordeste Tradition of Paintings; Serra Talhada style.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE MAPAS

Mapa 1	Distribuição das principais tradições rupestres no Brasil.....	85
Mapa 2	A localização do Parque Nacional Serra da Capivara.....	87
Mapa 3	Estrutura geológica do Parque Nacional Serra da Capivara.....	90
Mapa 4	Feições geomorfológicas do Parque Nacional Serra da Capivara.....	94
Mapa 5	Estrutura geomorfológica do Parque Nacional Serra da Capivara.....	95
Mapa 6	Tipos de vegetação no Parque Nacional Serra da Capivara.....	101
Mapa 7	Localização dos 51 sítios arqueológicos selecionados para a pesquisa...	111

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Organograma da organização dos dados da pesquisa.....	167
Quadro 2	Tipologia da arte rupestre.....	168
Quadro 3	Principais conceitos de tradição oriundos de arqueólogos no Brasil.....	173
Quadro 4	Principais conceitos de subtradição oriundos de arqueólogos no Brasil.....	175
Quadro 5	Principais conceitos de estilo oriundos de arqueólogos no Brasil.....	176
Quadro 6	Principais conceitos do Complexo Estilístico Serra Talhada oriundos de arqueólogos no Brasil.....	177
Quadro 7	Principais características do Complexo estilístico Serra Talhada.....	182
Quadro 8	Principais diferenças do Complexo estilístico Serra Talhada do estilo Serra da Capivara.....	184
Quadro 9	Principais diferenças do Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo serra branca.....	185
Quadro 10	Categorias de painéis rupestres.....	187
Quadro 11	Níveis de análise da arte rupestre de acordo com Guidon (1983 a, b)...	193
Quadro 12	Modelo utilizado para identificação da arte rupestre modificado por Gabriel Oliveira.....	194
Quadro 13	Principais propriedades no estudo da arte rupestre.....	195
Quadro 14	Principais aspectos técnicos selecionados para o estudo do Complexo Estilístico Serra Talhada.....	197
Quadro 15	Similaridades entre os estilos rupestres da subtradição Várzea Grande e subtradição Salitre da tradição Nordeste de pinturas rupestres.....	202
Quadro 16	Divisão proposta para os grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.	407
Quadro 17	Os principais elementos diferenciadores das figuras de contorno aberto (Complexo Estilístico Serra Talhada) do estilo Serra Branca e Estilo Serra da Capivara.....	408
Quadro 18	Lista dos sítios com grafismos de contorno aberto.....	409
Quadro 19	Nova proposta para a classificação dos grafismos pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	419

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Areia Grande.....	219
Gráfico 2	Aferição da dimensão vertical e horizontal em centímetros dos grafismos rupestres do sítio Toca da Areia Grande.....	219
Gráfico 3	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca do Barro.....	222
Gráfico 4	Aferição da dimensão vertical e horizontal em centímetros dos grafismos rupestres do sítio Toca do Barro.....	222
Gráfico 5	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio Toca do Pajaú.....	227
Gráfico 6	Aferição da dimensão vertical e horizontal em centímetros dos grafismos rupestres do sítio Toca do Pajaú.....	228
Gráfico 7	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio do Meio.....	234
Gráfico 8	Aferição da dimensão vertical e horizontal em centímetros dos grafismos rupestres do sítio do Meio.....	234
Gráfico 9	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Fumaça I.	247
Gráfico 10	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Roça do Sítio da Fumaça I.....	248
Gráfico 11	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Invenção.	254
Gráfico 12	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Invenção.	255
Gráfico 13	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.....	257
Gráfico 14	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.....	258
Gráfico 15	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico do Toca do Baixão das Mulheres I.....	261
Gráfico 16	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão das Mulheres I.....	261
Gráfico 17	Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca do Caldeirão do Canoas I.	270
Gráfico 18	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres da Toca do Caldeirão do Canoas I.....	270
Gráfico 19	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Serrinha I.	273
Gráfico 20	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Serrinha I.	273
Gráfico 21	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna I.....	277
Gráfico 22	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão Perna I.....	277
Gráfico 23	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Roça do Sítio do Brás I.....	280
Gráfico 24	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Roça do Sítio do Brás I.....	281
Gráfico 25	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.....	286

Gráfico 26	Aferição da dimensão verticais e horizontais dos grafismos rupestres do sítio Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.....	286
Gráfico 27	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.	293
Gráfico 28	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.	293
Gráfico 29	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca dos Coqueiros.....	300
Gráfico 30	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca dos Coqueiros.....	300
Gráfico 31	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Clóvis.....	302
Gráfico 32	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres da Toca do Clóvis.....	303
Gráfico 33	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca Roça do Zeca I.....	304
Gráfico 34	Aferição das dimensões vertical e horizontal dos grafismos rupestres sítio Toca Roça do Zeca I.	305
Gráfico 35	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão das Mulheres II.	307
Gráfico 36	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão das Mulheres II.....	308
Gráfico 37	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues.	311
Gráfico 38	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues.....	312
Gráfico 39	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Elias – setor cerca.	318
Gráfico 40	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Elias – setor cerca.....	318
Gráfico 41	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Caldeirão do Sítio do Meio.	320
Gráfico 42	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Caldeirão do Sítio do Meio.....	320
Gráfico 43	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna III.	322
Gráfico 44	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão do Perna III.....	323
Gráfico 45	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Ponta da Serra.....	326
Gráfico 46	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Ponta da Serra.....	326
Gráfico 47	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá.	328
Gráfico 48	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres sítio Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá.	328
Gráfico 49	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca dos Canoas VI	330
Gráfico 50	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres sítio Toca dos Canoas VI.....	330

Gráfico 51	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Fumaça II.....	333
Gráfico 52	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Fumaça II.....	333
Gráfico 53	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Ema do Sítio do Brás II.....	335
Gráfico 54	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Ema do Sítio do Brás II.	336
Gráfico 55	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Canoas IV.....	338
Gráfico 56	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Canoas IV.....	339
Gráfico 57	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna II.	340
Gráfico 58	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão do Perna II.	341
Gráfico 59	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Carlindo II.	345
Gráfico 60	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Carlindo II.....	346
Gráfico 61	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca das Chiadeiras III.	347
Gráfico 62	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca das Chiadeiras III.....	348
Gráfico 63	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Serrinha II.	349
Gráfico 64	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Serrinha II.....	350
Gráfico 65	Altura em metros, dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Carlindo III.....	353
Gráfico 66	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Carlindo III.	354
Gráfico 67	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Martiliano.	355
Gráfico 68	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Martiliano.	356
Gráfico 69	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Escadinha do baixão do sítio do meio de Cá.	357
Gráfico 70	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Escadinha do baixão do sítio do meio de Cá.....	358
Gráfico 71	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca de Cima do Fundo da Pedra Furada.....	359
Gráfico 72	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca de Cima do Fundo da Pedra Furada.....	360
Gráfico 73	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Boca do Sapo.	363
Gráfico 74	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Boca do Sapo.....	363
Gráfico 75	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Vento.....	365

Gráfico 76	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Vento.	365
Gráfico 77	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca Extrema II.....	367
Gráfico 78	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca Extrema I.....	367
Gráfico 79	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca João do Arsená.	370
Gráfico 80	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca João do Arsená.	370
Gráfico 81	Altura em metro dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Veado.....	373
Gráfico 82	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Veado.	374
Gráfico 83	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Estevo 2.	376
Gráfico 84	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Estevo 2.	376
Gráfico 85	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Estevo III ou Onça.....	378
Gráfico 86	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Estevo III ou Onça.	378
Gráfico 87	Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.....	383
Gráfico 88	Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.	383
Gráfico 89	Levantamento das pinturas rupestres dos sítios pesquisados.....	389
Gráfico 90	Distribuição dos tipos de grafismos nos sítios arqueológicos pesquisados.....	387
Gráfico 91	Altimetria metros dos sítios arqueológicos pesquisados baseados nos dados das fichas da FUMDHAM e levantamento do gps.....	388
Gráfico 92	Altura dos grafismos nos sítios arqueológicos pesquisados, constando o ponto mínimo, média geral e o ponto máximo.....	389
Gráfico 93	Dimensão vertical e dimensão horizontal média dos grafismos aferidos no decorrer da pesquisa.....	390
Gráfico 94	Análise do preenchimento das pinturas rupestres registradas no decorrer da pesquisa.....	391

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Divisão das horas de um dia, Toca do Cosmos, Central – BA.....	50
Figura 2	Percurso aparente do nascente e poente do sol, Toca do Cosmos, Central – BA.	50
Figura 3	Arte rupestre encontrada por Debret na Serra dos Anastácio.....	62
Figura 4	Segmentos geomorfológicos presentes no PNSC.....	93
Figura 5	Reservatório de água próximo ao sítio do Mocó.	98
Figura 6	Lagartixa da serra no PSNC.	99
Figura 7	Xique xique no PNSC.....	102
Figura 8	Vestígios paleontológicos na Lagoa do Quari, São Raimundo Nonato – PI.....	105
Figura 9	Toca do Paraguaio.....	113
Figura 10	Toca da Entrada do Baixão da Vaca.....	114
Figura 11	Toca da Areia Grande.....	115
Figura 12	Toca do Barro.....	116
Figura 13	Toca do Pajaú.....	117
Figura 14	Toca da Entrada do Pajaú.....	118
Figura 15	Toca do Sítio do Meio.....	119
Figura 16	Toca do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada.....	121
Figura 17	Toca da Roça do Sítio da Fumaça I.....	122
Figura 18	Toca do Pitombi I.	123
Figura 19	Toca da Invenção.....	124
Figura 20	Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.	125
Figura 21	Toca do Baixão das Mulheres I.....	126
Figura 22	Toca da Ema do Sítio do Brás I.....	127
Figura 23	Toca do Caldeirão do Canoas I.....	128
Figura 24	Toca da Serrinha I.	129
Figura 25	Toca do Baixão do Perna I.	130
Figura 26	Toca da Roça do Sítio do Brás I.....	131
Figura 27	Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.	132
Figura 28	Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.	133
Figura 29	Sepultamento humano associado a um fragmento de carvão vegetal datado de 9.250+/-50 anos B.P. encontrado na Toca dos Coqueiros.....	134
Figura 30	Toca dos Coqueiros.....	135
Figura 31	Toca da Roça do Clóvis.....	136
Figura 32	Toca da Roça do Zeca I.....	137
Figura 33	Toca do Baixão das Mulheres II.....	138
Figura 34	Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues.....	139
Figura 35	Toca do Elias – setor cerca.....	140
Figura 36	Caldeirão do Sítio do Meio.	141
Figura 37	Toca do Baixão do Perna III.	142
Figura 38	Toca da Ponta da Serra.	143
Figura 39	Toca da entrada do Sítio do Meio de Cá.	144
Figura 40	Toca do Caldeirão do Canoas VI.	145
Figura 41	Toca do Angelim do Barrerinho.	146
Figura 42	Toca da Roça do Sítio da Fumaça II.....	147
Figura 43	Toca da Ema do Sítio do Brás II.	148
Figura 44	Toca do Caldeirão dos Canoas IV.	149
Figura 45	Toca do Baixão do Perna II.	150

Figura 46	Toca da Roça do Carlindo II.	151
Figura 47	Toca das Chiadeiras III.....	152
Figura 48	Toca da Serrinha II.	153
Figura 49	Toca da Roça do Carlindo III.....	154
Figura 50	Toca do Martiliano.....	155
Figura 51	Toca da Escadinha do Baixão do Meio.....	156
Figura 52	Toca de Cima do Fundo do Baixão da Pedra Furada.....	157
Figura 53	Toca da Boca do Sapo.....	158
Figura 54	Toca do Vento.....	159
Figura 55	Toca da Extrema II.	160
Figura 56	Toca do João Arsena.....	161
Figura 57	Toca do Veado.....	162
Figura 58	Toca do Estevo II.....	163
Figura 59	Toca do Estevo III ou da Onça.	164
Figura 60	Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.....	165
Figura 61	Pintura – Toca do Martiliano – Parque Nacional Serra da Capivara.....	169
Figura 62	Impressões naturalistas, Toca das Mãos, Argentina.....	169
Figura 63	Carimbo, Toca do Martiliano, Parque Nacional Serra da Capivara.....	169
Figura 64	Gravuras rupestres, Pedra do Ingá, Paraíba.....	170
Figura 65	Escultura Vénus de Willendorf, Áustria.....	170
Figura 66	Linhas de Nazcas, Peru.....	170
Figura 67	Exemplo observação do paredão rochoso em busca de grafismos rupestres com uso do binóculo no paredão rochoso de um sítio arqueológico da Toca do Baixão do Perna I.....	188
Figura 68	Exemplo de aferição das dimensões vertical e horizontal dos grafismos rupestres no sítio Toca do Baixão do Perna I.....	196
Figura 69	Fotografia digital antes do tratamento no Adobe Photoshop Elements 6 – Sítio Toca do Martiliano.	199
Figura 70	Fotografia digital após do tratamento no Adobe Photoshop Elements 6 – Sítio Toca do Martiliano.	199
Figura 71	Grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada.....	205
Figura 72	Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	206
Figura 73	Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	207
Figura 74	Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	208
Figura 75	Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	209
Figura 76	Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	210
Figura 77	Antropomorfos no paredão rochoso.....	211
Figura 78	Antropomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso.....	212
Figura 79	Antropomorfos em sequência no paredão rochoso.....	213
Figura 80	Antropomorfos em miniaturas no paredão rochoso.....	213
Figura 81	Zoomorfo no paredão rochoso.....	214
Figura 82	Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso.....	214
Figura 83	Zoomorfos no paredão rochoso.....	216
Figura 84	Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso.....	216
Figura 85	Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso.....	217

Figura 86	Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso.	217
Figura 87	Sequência de antropomorfos no paredão rochoso.....	217
Figura 88	Sequência de antropomorfos no paredão rochoso.....	218
Figura 89	Grafismo 22 a 28, em sequência, conjunto de antropomorfos e um zoomorfo.....	220
Figura 90	Grafismo 35 a 38, conjunto de zoomorfos no paredão rochoso.....	220
Figura 91	Grafismo 41, antropomorfo ao nível do solo.	221
Figura 92	Grafismo 10. Antropomorfo em uma espécie de ritual.....	223
Figura 93	Grafismo 67. Miniatura de antropomorfo.....	223
Figura 94	Grafismo 25 a 42. Antropomorfos de membros superiores finos e com adornos na cabeça, se sobrepondo a grafismos de antropomorfos com uma espessura do traço maior.....	224
Figura 95	Grafismo 55 a 56. Miniaturas de antropomorfos em associação.....	224
Figura 96	Grafismo 59. Miniatura de zoomorfo.....	225
Figura 97	Grafismo 60. Miniatura de zoomorfo.....	225
Figura 98	Grafismo 68. Miniatura de zoomorfo.....	226
Figura 99	Grafismo 1 e 2. Zoomorfos.....	228
Figura 100	Grafismo 31. Miniatura de zoomorfo com traço espesso.....	229
Figura 101	Sequência de antropomorfos no paredão rochoso.....	230
Figura 102	Antropomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso.....	231
Figura 103	“Cena da árvore” no paredão rochoso.....	232
Figura 104	Antropomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso.....	232
Figura 105	Grafismos 6 e 7. Antropomorfos em cenas acrobáticas.....	235
Figura 106	Grafismo 12 e 13. Antropomorfos em forma de perfil lateral.....	236
Figura 107	Grafismo 22. Zoomorfo com o contorno aberto e sem preenchimento....	236
Figura 108	Grafismo 25 a 28. Composição de zoomorfos em sequência.....	237
Figura 109	Grafismo 40 a 43. Sequências de zoomorfos com ausência de preenchimento e com adorno na cabeça.....	237
Figura 110	Grafismo 58 a 60. Sequência de zoomorfos com preenchimento parcial.	237
Figura 111	Grafismo 104 a 106. Três zoomorfos com ausência de preenchimento e coloração cinzenta.....	238
Figura 112	Grafismos 127 e 128. Dois zoomorfos se sobrepondo.....	238
Figura 113	Grafismo 133. Zoomorfo com contorno e aberto ausência de preenchimento.....	239
Figura 114	Grafismo 140 a 143. Sequências de zoomorfos com preenchimento total.....	239
Figura 115	Grafismo 151 a 152. Cena de um antropomorfo e zoomorfo com preenchimentos diferenciados.....	240
Figura 116	Grafismo 215 a 216. Dois antropomorfos com adornos na cabeça.....	240
Figura 117	Grafismo 339. Um antropomorfo com forma geométrica, adorno na cabeça e preenchimento interno de cor amarelada na parte superior do paredão rochoso.....	241
Figura 118	Zoomorfo no paredão rochoso.....	243
Figura 119	Dois antropomorfos no paredão rochoso.	243
Figura 120	Antropomorfo no paredão rochoso.....	244
Figura 121	Quatro antropomorfos no paredão rochoso.	245
Figura 122	Zoomorfo no paredão rochoso.....	245
Figura 123	Zoomorfos no paredão rochoso.....	246
Figura 124	Antropomorfos no paredão rochoso.....	246
Figura 125	Grafismo 2 a 7. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso do sítio	248

Figura 126	Grafismo 15 a 17. Três antropomorfos no paredão rochoso do sítio.....	249
Figura 127	Grafismo 18 e 19. Dois antropomorfos no paredão rochoso do sítio.....	249
Figura 128	Grafismo 56 a 59. Três antropomorfos no paredão rochoso do sítio.....	250
Figura 129	Grafismo 238 a 245. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso do sítio.....	250
Figura 130	Grafismo 206 a 209. Conjunto antropomorfos no paredão rochoso do sítio.....	250
Figura 131	Grafismos 21 e 22. Antropomorfos de perfil lateral e frontal no painel rochoso do sítio.....	252
Figura 132	Grafismos 158 a 166. Antropomorfos e ideomorfos de coloração branca no painel rochoso do sítio.....	253
Figura 133	Grafismo 48 a 55. Zoomorfos no paredão rochoso.	255
Figura 134	Grafismos 57 a 61. Antropomorfos no paredão rochoso.....	256
Figura 135	Grafismo 84. Zoomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso.....	256
Figura 136	Grafismo 1 a 9. Sequências de ideomorfos, antropomorfos e zoomorfos	258
Figura 137	Grafismo 12 ao 14. Um ideomorfo e dois antropomorfos.....	259
Figura 138	Grafismo 44 a 56. Sequência de ideomorfos no paredão rochoso do sítio	259
Figura 139	Grafismo 58 a 61. Cinco antropomorfos no paredão rochoso.....	262
Figura 140	Grafismo 82 a 89. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso.....	262
Figura 141	Grafismo 162. Antropomorfo no paredão rochoso.....	263
Figura 142	Grafismo 177 a 184. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso.....	263
Figura 143	Grafismo 230 a 235. Cena da árvore no paredão rochoso.....	264
Figura 144	Grafismo 292 a 298. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso.....	264
Figura 145	Grafismo 17 a 24. Conjuntos de antropomorfos no paredão rochoso.....	266
Figura 146	Grafismo 32 a 38. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso.....	266
Figura 147	Grafismo 57 a 59. Três antropomorfos no paredão rochoso.....	267
Figura 148	Grafismo 421. Ideomorfo no paredão rochoso.....	267
Figura 149	Grafismo 641. Zoomorfo no paredão rochoso.....	268
Figura 150	Grafismo 643. Zoomorfo no paredão rochoso.....	268
Figura 151	Grafismos 61 e 62. Antropomorfo e ideomorfo no paredão rochoso.....	271
Figura 152	Grafismo 85. Ideomorfo.....	271
Figura 153	Grafismo 7 a 28. Cena de caça.	274
Figura 154	Grafismos 30 e 31. Zoomorfos no paredão rochoso.....	274
Figura 155	Grafismo 37. Zoomorfo com o contorno aberto sem preenchimento.....	274
Figura 156	Conjunto de grafismos no paredão rochoso, onde um grafismo de contorno aberto se sobrepõe sobre um antropomorfo.....	275
Figura 157	Grafismo 108 a 114. Zoomorfos com o preenchimento total.....	275
Figura 158	Grafismo 400. Zoomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso....	278
Figura 159	Grafismo 451. Zoomorfo no paredão rochoso.....	278
Figura 160	Grafismo 453. Zoomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso.....	279
Figura 161	Grafismo 26. Antropomorfo no paredão rochoso.....	282
Figura 162	Grafismo 32. Ideomorfo sem preenchimento.....	282
Figura 163	Grafismo 32 a 38. Dois zoomorfos e cinco ideomorfos.....	283
Figura 164	Grafismo 47. Zoomorfo de contorno aberto sobreposto.....	283
Figura 165	Grafismos 80 e 81. Dois antropomorfos.....	284
Figura 166	Conjunto de zoomorfo e antropomorfos no paredão rochoso.....	284
Figura 167	Grafismo 28 a 30. Três antropomorfos no paredão rochoso.....	287
Figura 168	Grafismo 40 a 44. “Cena do cativo”, cinco antropomorfos no paredão rochoso.....	287

Figura 169	Grafismos 45 e 46. Dois antropomorfos e um zoomorfo no paredão rochoso.....	288
Figura 170	Grafismo 55. Um antropomorfo no paredão rochoso.....	289
Figura 171	Grafismo 61 a 64. Quatro antropomorfos no paredão rochoso.....	290
Figura 172	Grafismo 65 a 71. Sete antropomorfos no paredão rochoso.....	290
Figura 173	Grafismo 114 a 117. Quatro antropomorfos no paredão rochoso.....	291
Figura 174	Grafismo 1. Antropomorfo no paredão rochoso do sítio.....	294
Figura 175	Grafismo 6. Antropomorfo com preenchimento parcial.	294
Figura 176	Grafismo 10. Antropomorfo com o contorno aberto.....	295
Figura 177	Grafismo 11. Antropomorfo no painel rochoso.....	295
Figura 178	Grafismo 14. Antropomorfo com membros superiores e inferiores alongados.....	296
Figura 179	Grafismo 20. Antropomorfo com o contorno aberto e preenchimento parcial.....	296
Figura 180	Grafismo 31 a 39. Antropomorfos em uma cena de interação social no painel rochoso.....	297
Figura 181	Grafismo 42 a 61. Antropomorfos em sequência no painel rochoso.....	297
Figura 182	Grafismo 95. Zoomorfo no painel rochoso do sítio.....	297
Figura 183	Grafismo 102. Zoomorfo com o contorno aberto no painel rochoso do sítio.....	298
Figura 184	Grafismo 108 a 113. Zoomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.....	298
Figura 185	Grafismos 78 a 81. Antropomorfos em uma cena de interação social....	301
Figura 186	Grafismos 123, 124 e 125. Antropomorfos em uma cena de interação social.	301
Figura 187	Grafismo 32. Zoomorfo com o contorno aberto, contendo o preenchimento de cor amarelada.....	303
Figura 188	Grafismo 5 e 6. Dois zoomorfos sem preenchimento interno e dimensões reduzidas.....	305
Figura 189	Grafismos 7, 8 e 9. Três antropomorfos em cena.....	306
Figura 190	Grafismos 12 e 13. Um ideomorfo e um zoomorfo.....	308
Figura 191	Grafismo 14 a 17. Quatro antropomorfos.....	309
Figura 192	Grafismos 23 e 24. Um antropomorfo e um zoomorfo.....	309
Figura 193	Grafismos 39 e 40. Um zoomorfo e um ideomorfo.....	310
Figura 194	Grafismo 91 a 100. Conjunto de antropomorfos e dois zoomorfos.....	310
Figura 195	Grafismo 7 a 14. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.....	312
Figura 196	Grafismo 34. Zoomorfo com contorno aberto e sem preenchimento no painel rochoso do sítio.....	313
Figura 197	Grafismos 35 a 39. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.	313
Figura 198	Grafismos 41 a 44. Ideomorfos e antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.....	314
Figura 199	Grafismos 45 a 49. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.	314
Figura 200	Grafismos 70 a 72. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.....	315
Figura 201	Grafismos 73 a 74. Antropomorfo e zoomorfo em sequência no painel rochoso do sítio.....	315

Figura 202	Grafismo 87. Zoomorfo com o contorno aberto no painel rochoso do sítio.....	316
Figura 203	Grafismos 105 a 110. Zoomorfos em sequência no painel rochoso do sítio.....	316
Figura 204	Grafismo 21. Zoomorfo se sobrepondo a outros grafismos.....	319
Figura 205	Grafismo 2, 3, 4 e 5. Dois antropomorfos e ideomorfos.....	321
Figura 206	Grafismos 12 e 13. Dois antropomorfos em cena.....	321
Figura 207	Grafismos 25 a 26. Dois antropomorfos em uma cena.....	323
Figura 208	Grafismos 27 a 29. Três antropomorfos no painel rupestre.....	324
Figura 209	Grafismo 34. Sequência de ideomorfo em uma cena.....	324
Figura 210	Grafismo 35. Antropomorfo.	327
Figura 211	Grafismo 1 ao 5. Conjunto de um zoomorfo e quatro ideomorfos.....	329
Figura 212	Grafismo 43 a 44. Dois antropomorfos no painel rochoso do sítio.....	331
Figura 213	Grafismo 91 a 101. Conjunto de antropomorfos e zoomorfos no teto do abrigo.....	331
Figura 214	Painel rupestre de antropomorfos na Toca do Angelim.....	332
Figura 215	Grafismo 21. Antropomorfo com preenchimento parcial.....	334
Figura 216	Grafismo 50 a 52. Dois antropomorfos e um zoomorfo no paredão rochoso.	336
Figura 217	Grafismo 90. Um antropomorfo no paredão rochoso.....	337
Figura 218	Grafismo 214 ao 218. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso.....	339
Figura 219	Grafismo 11 ao 13. Três antropomorfos no paredão rochoso.....	341
Figura 220	Grafismos 41 e 42. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso.....	342
Figura 221	Grafismo 94 a 96. Três antropomorfos no paredão rochoso.....	342
Figura 222	Grafismo 130 a 143. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso..	343
Figura 223	Grafismos 149 a 151. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso.	343
Figura 224	Grafismo 391 a 398. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso...	344
Figura 225	Grafismo 15. Antropomorfos em isolamento.....	346
Figura 226	Grafismos 6 e 7. Um antropomorfo e um ideomorfo.....	348
Figura 227	Grafismo 7 a 9. Três antropomorfos no painel rochoso do sítio.....	350
Figura 228	Grafismo 28 a 30. Três antropomorfos no painel rochoso do sítio.....	351
Figura 229	Grafismo 34 a 41. Cena de antropomorfos em uma cena de interação social.	351
Figura 230	Grafismo 42. Antropomorfos em uma cena isolada.....	352
Figura 231	Grafismo 8. Antropomorfo em isolamento no paredão rochoso.....	354
Figura 232	Grafismos 18 e 19. Dois antropomorfos, um de perfil frontal e outro lateral.	356
Figura 233	Grafismo 3 a 4. Dois ideomorfos.....	358
Figura 234	Grafismos 11 a 15. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso.....	360
Figura 235	Grafismos 40 a 43. Dois antropomorfos e dois zoomorfos.....	361
Figura 236	Grafismos 48 e 49. Dois zoomorfos.....	361
Figura 237	Grafismos 5, 6 e 7. Zoomorfo com preenchimento parcial.....	364
Figura 238	Grafismo 238 a 245. Conjunto de antropomorfos e um zoomorfo na paredão rochoso do sítio.....	366
Figura 239	Grafismo 26 a 46. Conjunto de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos no paredão rochoso.....	368
Figura 240	Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso.....	368
Figura 241	Grafismo 396. Um zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso...	369
Figura 242	Grafismos 31 a 40. Sequência de antropomorfos no paredão rochoso...	371
Figura 243	Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso.....	372

Figura 244	Grafismo 342. Sequência de ideomorfos no sítio, sendo aferidos por uma fita métrica no paredão rochoso.....	372
Figura 245	Grafismo 191 a 192. Dois zoomorfos com a dimensão vertical e horizontal aumentada.....	374
Figura 246	Grafismo 222. Um zoomorfo com dimensão vertical e horizontal aumentada.....	375
Figura 247	Grafismo 13 a 16. Dois antropomorfos, um zoomorfo e ideomorfo no paredão rochoso.....	377
Figura 248	Grafismo 44 a 51. Cena da árvore.....	379
Figura 249	Grafismo 73. Ideomorfo no paredão rochoso.....	379
Figura 250	Grafismo 80 a 81. Dois antropomorfos no paredão rochoso.....	380
Figura 251	Grafismo 141. Ideomorfo no paredão rochoso.....	380
Figura 252	Grafismo 149 a 153. Quatro zoomorfos no paredão rochoso.....	381
Figura 253	Grafismo 220. Zoomorfo no paredão rochoso.....	381
Figura 254	Cena de um grande zoomorfo de contorno aberto com sobreposições no paredão rochoso.....	381
Figura 255	Grafismo 1. Ideomorfo.....	384
Figura 256	Grafismo 15. Ideomorfo.....	384
Figura 257	Zoomorfo com o contorno aberto.....	385
Figura 258	Grafismo 92. Ideomorfo no paredão rochoso do sítio.....	385
Figura 259	Classificada como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	398
Figura 260	Classificado como o primeiro zoomorfo maior de contorno aberto da tradição Nordeste e o segundo zoomorfo menor como pertencente ao estilo serra da capivara.	398
Figura 261	Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, prancha 19, figura C.....	399
Figura 262	Descrita como pertencente ao estilo Serra Branca.....	399
Figura 263	Descrita como pertencente ao Serra da Capivara, prancha 18, figura B..	399
Figura 264	Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	399
Figura 265	Descrita como pertencente ao Serra da Capivara, prancha 19, figura A..	400
Figura 266	Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	400
Figura 267	Descrita como “cena da árvore” pertencente ao estilo Serra da Capivara no sítio Toca de Entrada do Pajaú.....	400
Figura 268	Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada no sítio Toca da Baixa Verde.....	400
Figura 269	Descrita como “cena da árvore”, pertencente ao estilo Serra Branca no sítio Extrema II.	401
Figura 270	Descrita como pertencente ao estilo Serra da Capivara na Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.....	401
Figura 271	Estilístico Serra Talhada no sítio Toca da Entrada do Baixão da Vaca.....	402
Figura 272	Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico na Toca do Boqueirão da Pedra Furada.	402
Figura 273	Zoomorfos de contorno aberto e coloração branca sendo sobreposto por um zoomorfo de coloração vermelha na Toca da Invenção.....	403
Figura 274	Antropomorfos descritos por Pessis como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.....	404
Figura 275	Antropomorfos descritos por Guidon como pertencentes ao estilo Serra da Capivara no sítio Toca da Entrada do Baixão da Vaca.....	404
Figura 276	Grafismos descritos como parte da subtradição Salitre na Toca do Salitre.....	405

LISTA DE SIGLAS

a.C.	Antes de Cristo
B.P.	Before Present (antes de 1950 D.C)
B.P.F.	Boqueirão da Pedra Furada
CPRM	Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais
d.C.	Depois de Cristo
FUMDHAM	Fundação Museu do Homem Americano
IFRAO	International Federation of Rock Art Organizations
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PNSC	Parque Nacional Serra da Capivara
PRONABA	Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas na Bacia do Amazonas
PROPA	Programa de Pesquisas Arqueológicas sobre o Paleoindígenas, Paelofauna e Paleoclima.
PRONAPA	Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas
UCI	Unidade de Conservação Integral
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFMG	Universidade de Federal de Minas Gerais
UNIVASF	Universidade Federal Vale do São Francisco
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	29
1	A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO ARQUEOLÓGICO.....	38
1.1	Um esboço das manifestações artísticas pré-históricas no mundo: a mais bela história humana.....	44
2	UMA HISTÓRIA DA ARTE PRÉ-HISTÓRICA.....	52
2.1	A arte rupestre pelo olhar da historiografia brasileira: uma história escrita nas rochas.....	57
2.1.1	A arte rupestre no estado do Piauí: os primeiros habitantes da região do parque nacional Serra da Capivara.....	70
2.1.2	Os grupos indígenas piauienses.....	72
2.2	A construção dos elementos teóricos da arte rupestre brasileira: entre conceitos e abstrações.	75
3	O PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA.....	86
3.1	Descrição geológica.....	88
3.2	Descrição geomorfológica.....	92
3.2.1	Relevo.....	95
3.3	Descrição climática.....	96
3.4	Descrição hidrográfica.....	97
3.5	Descrição da fauna.....	98
3.6	Descrições da vegetação e flora.....	100
3.7	Descrição do paleoclima.....	103
3.8	Descrição da Paleofauna.....	103
4	A DELIMITAÇÃO DA ÁREA DE PESQUISA NO PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA.....	107
4.1	Os fundamentos da construção da paisagem e do espaço geográfico aplicados à arqueologia.....	107
4.2	A descrição dos sítios arqueológicos levantados durante a pesquisa.....	109
4.2.1	Serra da Capivara / Serra Talhada.....	112
4.2.1.1	Toca do Paraguaio.....	112
4.2.1.2	Toca da Entrada do Baixão da Vaca.....	113

4.2.1.3	Toca da Areia Grande.....	114
4.2.1.4	Toca do Barro.....	115
4.2.1.5	Toca do Pajaú.....	116
4.2.1.6	Toca da Entrada do Pajaú.....	117
4.2.1.7	Toca Sítio do Meio.....	118
4.2.1.8	Toca Sítio do Boqueirão da Pedra Furada.....	119
4.2.1.9	Toca da Roça do Sítio da Fumaça I.....	121
4.2.1.10	Toca do Pitombi I.....	122
4.2.1.11	Toca da Invenção.....	123
4.2.1.12	Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.....	124
4.2.1.13	Toca do Baixão das Mulheres I.....	125
4.2.1.14	Toca da Ema do Sítio do Brás I.....	126
4.2.1.15	Toca do Caldeirão do Canoas I.....	127
4.2.1.16	Toca da Serrinha I.....	128
4.2.1.17	Toca do Baixão do Perna I.....	129
4.2.1.18	Toca da Roça do Sítio do Brás I.....	130
4.2.1.19	Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.....	131
4.2.1.20	Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.....	132
4.2.1.21	Toca dos Coqueiros.....	133
4.2.1.22	Toca da Roça do Clóvis.....	135
4.2.1.23	Toca da Roça do Zeca I.....	136
4.2.1.24	Toca do Baixão das Mulheres II.....	137
4.2.1.25	Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues.....	138
4.2.1.26	Toca da Roça dos Elias – setor cerca.....	139
4.2.1.27	Sítio Caldeirão do Sítio do Meio.....	140
4.2.1.28	Toca do Baixão do Perna III.....	141
4.2.1.29	Toca da Ponta Serra.....	142

4.2.1.30	Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá.....	143
4.2.1.31	Toca do Caldeirão do Canoas VI.....	144
4.2.1.32	Toca do Angelim do Barrerinho.....	145
4.2.1.33	Toca da Roça do Sítio da Fumaça II.....	146
4.2.1.34	Toca da Ema do Sítio do Brás II.....	147
4.2.1.35	Toca do Caldeirão dos Canoas IV.....	148
4.2.1.36	Toca do Baixão do Perna II.....	149
4.2.1.37	Toca da Roça do Carlindo II.....	150
4.2.1.38	Toca das Chiadeiras III.....	151
4.2.1.39	Toca da Serrinha II.....	152
4.2.1.40	Toca da Roça do Carlindo III.....	153
4.2.1.41	Toca do Martiliano.....	154
4.2.1.42	Toca da Escadinha do Baixão do Meio.....	155
4.2.1.43	Toca de Cima do Fundo do Baixão da Pedra Furada.....	156
4.2.1.44	Toca da Boca do Sapo.....	157
4.2.2	Serra Branca.	158
4.2.2.1	Toca do Vento.....	158
4.2.2.2	Toca da Extrema II.....	159
4.2.2.3	Toca do João Arsena.....	160
4.2.2.4	Toca do Veado.....	161
4.2.3	Veredão/ Congo.....	162
4.2.3.1	Toca do Estevo II.....	162
4.2.3.2	Toca do Estevo III ou da Onça.....	163
4.2.3.3	Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.....	164
5.	OS ELEMENTOS TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS	
	METODOLÓGICOS DO TRABALHO DE CAMPO.....	166
5.1	Os elementos teóricos da pesquisa..	168

5.1.1	O que é uma tradição?	171
5.1.2	O que é uma subtradição?	174
5.1.3	O que é um estilo?	175
5.1.3.1	O que é o Complexo Estilístico Serra Talhada?.....	177
5.1.3.1.1	Os principais atributos do Complexo Estilístico Serra Talhada.....	182
5.1.3.1.2	As principais diferenças do Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo Serra da capivara, subtradição Várzea grande, Tradição Nordeste.....	183
5.1.3.1.3	As principais diferenças do Complexo Estilístico Serra Talhada do Estilo Serra Branca, subtradição Várzea Grande, tradição Nordeste.....	184
5.2	Os procedimentos metodológicos do trabalho de campo.....	186
5.2.1	Levantamento de campo.....	186
5.2.2	Os procedimentos metodológicos da pesquisa de campo.....	188
5.2.2.1	O processo de registro visual e preenchimento do protocolo de pesquisa.....	197
6.	PROCESSAMENTO E A ANÁLISE DOS COLETADOS DURANTE O TRABALHO DE CAMPO.....	203
6.1	Serra da Capivara/ Serra Talhada.....	210
6.1.1	Toca do Paraguaio.....	210
6.1.2	Toca da Entrada do Baixão da Vaca.....	215
6.1.3	Toca Grande da Areia.....	218
6.1.4	Toca do Barro.....	221
6.1.5	Toca do Pajaú.....	227
6.1.6	Toca da Entrada do Pajaú.....	229
6.1.7	Toca do Sítio do Meio.....	233
6.1.8	Toca do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada.....	242
6.1.9	Toca da Roça do Sítio da Fumaça I.....	247
6.1.10	Toca do Pitombi I.....	251
6.1.11	Toca da Invenção.....	254
6.1.12	Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.....	257
6.1.13	Toca do Baixão das Mulheres I.....	260
6.1.14	Toca da Ema do Sítio do Brás I.....	265
6.1.15	Toca do Caldeirão do Canoas I.....	269
6.1.16	Toca da Serrinha I.....	272
6.1.17	Toca do Baixão do Perna I.....	276

6.1.18	Toca da Roça do Sítio do Brás I.....	280
6.1.19	Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.....	285
6.1.20	Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.....	292
6.1.21	Toca dos Coqueiros.....	299
6.1.22	Toca da Roça do Clóvis.....	302
6.1.23	Toca da Roça do Zeca I.....	304
6.1.24	Toca do Baixão das Mulheres II.....	306
6.1.25	Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues.....	311
6.1.26	Toca do Elias – setor cerca.....	317
6.1.27	Toca do Caldeirão do Sítio do Meio.....	319
6.1.28	Toca do Baixão do Perna III.....	322
6.1.29	Toca da Ponta da Serra.....	325
6.1.30	Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá.....	327
6.1.31	Toca dos Canoas VI.....	329
6.1.32	Toca do Angelim do Barreirinho.....	332
6.1.33	Toca da Roça do Sítio da Fumaça II.....	332
6.1.34	Toca da Ema do Sítio do Brás II.....	334
6.1.35	Toca dos Canoas IV.....	338
6.1.36	Toca do Baixão do Perna II.....	340
6.1.37	Toca da Roça do Carlindo II.....	345
6.1.38	Toca das Chiadeiras III.....	347
6.1.39	Toca da Serrinha II.....	349
6.1.40	Toca Roça do Carlindo III.....	353
6.1.41	Toca do Martiliano.....	355
6.1.42	Toca da Escadinha do Baixão do sítio do Meio de Cá.....	357
6.1.43	Toca de Cima do Fundo da Pedra Furada.....	359
6.1.44	Toca da Boca do Sapo.....	362
6.2	Serra Branca.....	364
6.2.1	Toca do Vento.....	364
6.2.2	Toca Extrema II.....	366
6.2.3	Toca João do Arsena.....	369
6.2.4	Toca Veado.....	372
6.3	Veredão/ Congo.....	375

6.3.1	Toca do Estevo 2.....	375
6.3.2	Toca do Estevo III ou Onça.....	377
6.3.3	Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.....	382
6.4	A síntese dos dados coletados durante a pesquisa de campo.....	386
6.4.1	A questão da classificação do Complexo Estilístico Serra Talhada.....	391
6.4.2	A dualidade nas classificações dos estilos rupestres no parque nacional Serra da Capivara.....	398
6.5	Grupos identificados e analisados durante a pesquisa.....	406
6.5.1	O grupo de grafismos de contorno aberto.....	407
6.5.1.1	O grupo de zoomorfos com o contorno aberto.....	409
6.5.1.2	Os grafismos de antropomorfos com o contorno aberto.....	411
6.5.2	O grupo de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados.....	413
6.5.3	O grupo de grafismos em miniaturas.....	414
6.5.4	O grupo de zoomorfos com o contorno fechado.....	415
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	416
8.	REFERÊNCIAS.....	421
	ANEXOS.....	454

INTRODUÇÃO

O Parque Nacional Serra da Capivara¹ está delimitado entre os municípios de João Costa, Coronel José Dias, São Raimundo Nonato e Brejo do Piauí, na região Sudoeste do Piauí, compreendendo uma área de quase 130.000 hectares e um perímetro de 214 km², sendo criado durante o governo do presidente João Baptista Figueiredo, em 1979 (ARAÚJO *ET AL*, 1998).

O PNSC foi criado com a finalidade de proteger o patrimônio arqueológico, paleontológico e ambiental da região, no intuito de contribuir com o gerenciamento de UPI (unidade de proteção integral, foi instituída pelo governo federal e gerenciada em parceria com a FUMDHAM, sob a direção da professora Niède Guidon e pesquisadores brasileiros e franceses, em 1986.

A FUMDHAM tinha por intuito apoiar as pesquisas científicas na região, contribuir para a preservação e conservação do meio ambiente, apoiar ações de desenvolvimento sustentável e educativas. O PNSC foi considerado como um Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, em 1991, e Patrimônio Nacional pelo IPHAN, em 1993 (GUIDON, 2014 A).

As pesquisas científicas realizadas na região apresentaram resultados importantes na construção do conhecimento da arqueologia pré-histórica brasileira, atualmente estão catalogados 1.335 sítios arqueológicos no local, onde há 184 sítios com vestígios cerâmicos, 946 sítios de pinturas rupestres², 206 sítios de pinturas e gravuras, e 80 sítios de gravuras³ (GUIDON, 2014 A, 2014 B; MARANCA, MARTIN, 2014). Os vestígios paleontológicos são também um segmento relevante das investigações científicas no local, já foram encontrados mais 7.000 fósseis e identificadas mais 60 espécies de animais, na qual 30 espécimes já são considerados extintos (GUERIN, FAURE, 2014).

Os resultados das pesquisas arqueológicas na região apontam para uma presença recuada dos grupos humanos pré-coloniais com uma antiguidade superior de mais 100 mil anos atrás. A região também é considerada como maior enclave de sítios arqueológicos do mundo e com as datações absolutas mais recuadas para a arqueologia americana (MARTIN, 2008).

O foco inicial da missão franco-brasileiro era o estudo da arte rupestre na região na década 1970. O trabalho classificatório da arte rupestre da região foi elaborado pela equipe da

¹ A distância do PNSC da cidade Teresina é de 530 km e, de Petrolina, é de 300 km (ARAÚJO *ET AL*, 1998).

² PINTURAS RUPESTRES: “(...) una forma tecnológica de pictograma que consiste en aplicar pintura húmeda com los dedos, o com una herramienta análoga a un pincel” (BEDNARIK *ET AL.*, 2003, p.128).

³ GRAVURA RUPESTRE: “Any arrangement of surface properties on rock discernible by the human visual system; it may be a natural marking, a utilitarian anthropic marking or non-utilitarian anthropic marking (rock art)” (BEDNARIK *ET AL.*, 2003, p.16).

professora Niède Guidon, sendo identificadas três tradições e duas tradições de gravuras na sua tese de doutoramento⁴, no intuito de “(...) classées em différents types et sous-types selon leur traits morphologiques et leurs techniques de facture. Nous envisagions alors de nous livrer à une étude interprétative et préciser et compléter la de détermination des styles” (GUIDON, 1984 A, p.1, 1984 B).

Os principais objetivos de Guidon (1983 a, p.42) e sua equipe naquele momento inicial foram:

- établir l’origine, l’évolution et la disparation de l’art rupestre dans le région considérée; -établir la place de l’art ou, plus exactement, de chaque style défini à l’intérieur des diferentes périodes culturelles déterminées; -établir la signification de l’art rupestre et interpréter ses manifestations; -établir les rapports existant entre l’art de la zone étudiée et les autres manifestations rupestres connues au Brésil et en Amérique du Sud.

As tradições⁵ de pinturas rupestres identificadas na região foram: 1ª) tradição Nordeste, com duas subtradições⁶: a) Várzea Grande, com os estilos⁷ Serra da Capivara, Serra Talhada e Serra Branca; b) Salitre; 2ª) Agreste, com três estilos: Serra do Tapuio, Extrema e Gerais; 3ª) Geométrica, com os estilos: Olho d’Água, Bom Jesus e Gameleirinha. Enquanto as tradições de gravuras foram duas: 1ª) Itacoatiara do Oeste, 2ª) Itacoatiara do Leste (GUIDON, 1983 B).

A tradição Nordeste é a mais estudada de todas, devido à grande quantidade de cenas⁸, movimento e de mais fácil reconhecimento visual dos grafismos⁹. O trabalho inicial da professora Guidon foi elaborar uma classificação inicial para o desenvolvimento das pesquisas,

⁴ A Tradição Congo de gravuras rupestres encontrada no sítio Caldeirão do Deolindo é citada na tese, mas posteriormente foi excluída por se tratar de apenas um sítio arqueológico.

⁵ TRADIÇÃO: “(...) ces traditions sont définies par le type de figures représentées (humaines, animales, végétales, d’objets et figures géométriques ou signes) et par leurs proportions relatives. Les traditions s’étendent sur de longues périodes et occupent de vastes territoires.” (GUIDON, 1991, p.48).

⁶ SUBTRADIÇÃO: “(...) correspondant à la seconde division du classement préliminaire et qui sont établies d’après la présence de certaines particularités des graphismes et des agencements, particularités qui caractérisent les manifestations rupestres des sites archéologiques concentrés dans la région en question. Le fondement de la division retient dans ce cas deux éléments: l’élément géographique et les spécificités graphiques, toujours à l’intérieur d’une même tradition.” (PESSIS, 1987, p.130).

⁷ ESTILO: “(...) le style est défini par les techniques de réalisation (de dessin, de peinture ou de gravure).” (GUIDON, 1991, p.48). De acordo Layton (2001, p.185) “O estilo refere-se à qualidades formais da obra de arte. Caracteriza-se pela classe de assuntos que retrata, pelas formas regulares a que são reduzidos os elementos desses assuntos e pela maneira como os componentes da obra de arte se organizam numa composição. Estritamente falando, o estilo não está relacionado com o significado dos elementos ou da gramática visual”.

⁸ CENA: “un diseño que presumiblemente representa un episodio real o imaginário, formado por mas de un motivo de arte rupestre.” (BEDNARIK *ET AL*, 2003, p.120).

⁹ GRAFISMO: “O termo grafismo, que prefiro para designar qualquer desenho unitário indefinido no conjunto pictural rupestre, não é utilizado com unanimidade pelos arqueólogos do Brasil, apesar de sua inegável utilização como agente definidor não comprometido e ser uma definição utilizada por André Leroi-Gourhan. Foi introduzido na nomenclatura brasileira por Anne-Marie Pessis, que a ampliou criando ‘categorias’ de grafismos, que dividiu em três grupos, atendendo às possibilidades identificatórias dos mesmos” (MARTIN, 2008, p.237). Citação da menção grafismo como um símbolo gráfico, representação de um pensamento abstracto (LEROI-GOURHAN, 1964).

seu escopo inicial era 70 sítios arqueológicos e 6.000 fotografias feitas pela equipe da pesquisadora (GUIDON, 1991). A quantidade de sítios aumentou consideravelmente desde década de 1970, surgindo novos problemas e descobertas para a construção da narrativa desse passado, demonstrando uma antiguidade muito maior do que se suponha para os grupos humanos no continente americano (GUIDON, 2003).

O estudo das pinturas e gravuras rupestres no Brasil fornece muitas informações acerca do passado dos grupos pré-coloniais, a partir do estudo das cenas e temáticas é possível extrair informações sobre o Brasil pré-colonial. No intuito de buscar elementos indenitários e diferenciadores do Complexo Estilístico Serra Talhada, os objetivos deste trabalho estão divididos em dois segmentos: objetivo geral e objetivos específicos.

O **objetivo geral** deste trabalho é:

- Evidenciar as similaridades e diferenças no Complexo Estilístico Serra Talhada da Tradição Nordeste de pinturas rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara, buscando contrastar com os estilos Serra da Capivara e Serra Branca.

Os **objetivos específicos** são:

- Identificar as principais características do estilo Serra Talhada na literatura acadêmica, com a finalidade de buscar pontos de convergência e divergência;
- Identificar a configuração espacial e georreferenciamento dos sítios arqueológicos que possuem a presença de pinturas rupestres do complexo estilístico Serra Talhada no Parque Nacional Serra da Capivara – PI, em especial a região da Serra Talhada;
- Analisar a distribuição espacial dos grafismos do complexo estilístico Serra Talhada nos painéis rupestres dos sítios arqueológicos selecionados, levando em consideração critérios: altura, sobreposição, associação e a concentração;

A **principal justificativa** deste trabalho emerge da necessidade de buscar elementos identificatórios e diferenciadores do Complexo Estilístico Serra Talhada, sua melhor delimitação pode favorecer uma melhor compressão no estudo da arte rupestre na região PNSC, ou contribuir para o surgimento de novas abordagens e novas problemáticas.

O Complexo Estilístico Serra Talhada representaria um período de transição climática na região, no qual ocorreu aumento da temperatura e diminuição da umidade, ocasionando mudanças climáticas e possíveis extinções em espécies da megafauna (GUIDON; PESSIS; ASÓN-VIDAL, 2014). Vale ressaltar que a transição climática corresponde à presença significativa das pinturas rupestres do Complexo estilístico Serra Talhada de pinturas rupestres

na região, suas temáticas evidenciam o uso da violência em cenas de assassinato e cativeiro, podendo apontar um período de instabilidade política.

Provavelmente, essa transição climática trouxe uma série de modificações na região do Parque Nacional Serra da Capivara, como diminuição demográfica e reajustamento social desses grupos humanos na sua alimentação. O estilo Serra Branca substitui o estilo Serra Talhada, e a tradição Agreste de pinturas rupestres é introduzida na região depois da mudança climática (GUIDON, 1991). Além disso, a chegada de grupos agricultores ceramistas marca o último estágio de ocupação da região por indígenas, concomitante com uma abrupta diminuição da prática da arte rupestre na região do PNSC (PESSIS; GUIDON, 2007).

Desta forma, questões relevantes são para se aprofundar o tema proposto nesse trabalho:

Como contar uma história dos povos antes da escrita? Realmente são povos sem escrita? Quantas versões podem ser construídas com um mesmo objeto arqueológico? Quais são os limites interpretativos da arte pré-histórica na Arqueologia?

Para Pessis, Martin e Guidon (2014, vol.B-II, p.643),

A interpretação dos registros gráficos rupestres de épocas pré-históricas tem sido um processo dominado pela especulação, ou seja, pelas explicações do conteúdo das representações gráficas, sem devida fundamentação. Os registros rupestres precisam ser tratados como mais um elemento da base de dados das pesquisas arqueológicas. Em consequência, devem também ser submetidos aos mesmos procedimentos de pesquisa aplicados a todos os vestígios arqueológicos. Em outros termos, para que exista a confiabilidade mínima em qualquer interpretação, é necessário o fundamento fático que apresente o benefício da prova. A imaginação é fundamental no processo do conhecimento, propondo novos conceitos ou novas explicações, mas estes devem ser necessariamente testados por métodos científicos. A compulsão interpretativa, que pretende esclarecer o sentido oculto de uma imagem realizada em épocas pré-históricas, o significado de representação gráfica do gesto, da postura ou apenas do grafismo desprovido de elementos de reconhecimento, leva à falta de fundamentos confiáveis, nos quais poderíamos basear a nossa própria interpretação. As dimensões da interpretação podem ser várias, desde alcançar significado precisos, até chegar, por indução, à explicação do fenômeno que se está se considerando.

Passados quase mais de 40 anos das pesquisas iniciais, observa-se que algumas problemáticas precisam ser abordadas mais densamente, como o estilo Complexo Estilístico Serra Talhada, que está inserido dentro desse contexto arqueológico. Atualmente, ele é classificado como um período intermediário entre os estilos Serra Capivara e Serra Branca, descrito como complexo e heterogêneo, possuindo grafismos de contornos abertos e entre os

outros atributos. **Mas afinal, o que é o estilo Complexo Estilístico Serra Talhada¹⁰?** Como ele diferencia dos demais estilos Serra da Capivara e Serra Branca? Quais são suas relações de similaridades e diferenças com demais estilos rupestres na região do PNSC? Por que, depois de quase 40 anos de pesquisas na região, continua sendo denominado de “tampão”, “complexo¹¹” e “heterogêneo¹²”?

Para Guidon (2003, p.210-211), o surgimento do Complexo Estilístico Serra Talhada está associado a mudanças ambientais, afirmando que:

As modificações do meio criaram novas condições ambientais, aumentando a população a partir de 9.000 anos BP. O início desse período corresponde ao aparecimento, dentro da Tradição Nordeste, de registros gráficos que caracterizam um complexo estilístico de transição, denominada Serra Talhada. As modalidades desse registro, muito próximas do estilo Serra da Capivara, mas diferentes com relação aos temas escolhidos e às técnicas utilizadas, são a manifestação de uma transição no interior de uma mesma etnia. O crescimento demográfico se produz no seio de um mesmo grupo de origem, que se teria fragmentado formando novos grupos devido às novas necessidades de adaptação ao meio. Tratando-se de caçadores coletores, seu sistema de organização social era adaptado às limitações do contexto e o número reduzido de membros do grupo constituía um componente de resposta cultural da comunidade.

A nossa hipótese inicial de trabalho é postular a inexistência do Complexo Estilístico Serra Talhada como um estilo dentro dos parâmetros propostos por Guidon (1984 a, 1991), sendo constituído por elementos de outros estilos rupestres e não consituindo um grupo unitário e coerente. Destarte, não pode ser considerado um estilo próprio, em detrimento da ausência de componentes comuns e diferenciadores dos demais estilos da subtradição Várzea Grande da tradição Nordeste de pinturas rupestres na região do Parque Nacional Serra da Capivara¹³.

¹⁰ A professora Sonia Maria Campelo realizou um estudo de caso acerca da arte rupestre no BPF, no intuito de encontrar elementos diferenciadores do Complexo Estilístico Serra Talhada, chegando a conclusão da problemática e dificuldade em buscar elementos identitários (MAGALHÃES, 1986).

¹¹ COMPLEXO: “*adj (lat complexu)* 1 Que abrange ou encerra muitos elementos ou partes. 2 Que pode ser considerado sob vários pontos de vista. 3 Complicado. 4 *Gram* Dizia-se das palavras, ou conjuntos de palavras, com adjuntos ou modificadores” (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2016 A).

¹² HETEROGENEO: “*adj (gr heterogenés+eo)* 1 Que é de natureza diferente da dos outros componentes do complexo ou da conglomeração de que faz parte; dissimilar. 2 Composto de partes constituintes diferentes quanto à espécie, qualidades ou características. 3 Diz-se do que não apresenta o mesmo nível intelectual ou moral.” (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2016 B).

¹³ O interessante desse estilo, classificado inicialmente como tradição Serra, posteriormente, variedade Serra Nova, depois variedade Serra Talhada e, por fim, Complexo Estilístico Serra Talhada “(...) não constitui uma unidade estilística, mas deve compreender vários estilos que aparecem às vezes misturados em um mesmo sítio, às vezes em sítios homogêneos” e classificados em três estilos: a) estilo Pedra Furada; b) estilo Baixão do Perna; c) estilo Baixão das Mulheres (GUIDON, 1985 B, p.24).

Há mais de 32 anos atrás, a pesquisadora Niède Guidon chama a atenção da necessidade de buscar melhores parâmetros identificatórios para o Complexo Estilístico Serra Talhada, um tangenciamento entre os estilos Serra da Capivara e Serra Branca ou vários estilos não delimitados (GUIDON, 1985 B)?

Guidon (1985 b, p.28) afirmou que:

É necessário prosseguir as escavações para obter os dados que permitirão determinar se os painéis aparentados ao estilo Serra da Capivara, que aparecem em quase todos os abrigos do complexo Serra Talhada, foram feitos pelos autores dos diferentes estilos do complexo, ou se devem ser ligados a uma ocupação do abrigo em questão pelos autores do estilo Serra da Capivara. Será necessário igualmente resolver o problema: em vários sítios do complexo Serra Talhada, existem painéis e, frequentemente, figuras típicas do estilo Serra Branca. É possível emitir duas hipóteses sobre este assunto: ou algumas características do estilo Serra Branca fazem parte do complexo Serra Talhada ou trata-se de trações deixados pelos povos responsáveis pelo estilo Serra Branca nos abrigos da Serra Talhada.

Os **procedimentos metodológicos** adotados no desenvolvimento desta pesquisa são: 1º) revisão bibliográfica e documental das principais produções acadêmicas realizadas sobre PNSC, tendo por indicativos os dados armazenados na Fundação Museu Homem Americano, periódicos como: FUMDHAMENTOS¹⁴, Clio História (UFPE), Clio Arqueologia (UFPE), Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Plano Diretor de Manejo do PSNC, teses e dissertação produzidas pela Universidade Federal do Piauí, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade de São Paulo; 2º) a delimitação do escopo de sítios arqueológicos na área pesquisada na região do PNSC, visando os locais com maior quantidade de pinturas e elaborando um mapa da distribuição dos sítios; 3º) elaboração de um protocolo de registro de campo, esse artifício tem por intuito facilitar o processo de ordenamento das informações obtidas em campo, como as principais características físicas, ambientais e arqueológicas dos sítios pesquisados; 4º) o registro fotográfico do conjunto gráfico para constituir um banco de dados, através do uso de uma câmera digital, escala do IFRAO devidamente calibrada e associada às outras imagens obtidas no banco de dados da FUMDHAM, posteriormente, essas imagens são tratadas em programas de informática como *Corel Paint* e *Photoshop*; 5º) análise das fichas processadas e fotografias digitais, produto da pesquisa de campo, no intuito de compreender a delimitação do Complexo Estilístico Serra Talhada; 6º) a construção de um quadro das similaridades e diferenças das principais características do Complexo Estilístico Serra da Talhada dos estilos Serra da Capivara e Serra Branca.

¹⁴ Revista da Fundação Museu Homem Americano.

A presente tese está estruturada em seis capítulos, com o intuito de construir uma narrativa lógica e explicativa para a compreensão do Complexo Estilístico Serra Talhada, partindo de um raciocínio hipotético-dedutivo, do geral para o particular.

O **primeiro capítulo** narra a construção do conhecimento arqueológico, fazendo uma pequena narrativa da história da arqueologia e sua construção ferramental dentro do mundo acadêmico.

O **segundo capítulo** aborda um pouco da história da arte rupestre no mundo e no Brasil, realizando uma revisão bibliográfica e documental da literatura arqueológica, explicando a origem dos principais conceitos, como: tradição, subtradição, estilo e outros constructos importantes para conhecermos os instrumentos de pesquisa no campo da arqueologia e antropologia pré-histórica.

O **terceiro capítulo** tem por objetivo construir uma descrição da geomorfologia, geologia e meio ambiente inseridos dentro do contexto desses sítios arqueológicos, no intuito de compreender o território habitado por esses grupos humanos na região. A paisagem de um sítio arqueológico pode revelar estratégias de sobrevivência em grupo, como proximidade de locais com água ou pontos altos de observações na área (CRIADO-BOADO, 2013).

O **quarto capítulo** tem por finalidade explicar a área de estudo da pesquisa, no caso, as regiões da Serra Talhada/ Serra da Capivara, Veredão/ Congo, Serra Branca. Descrevendo os 51 sítios arqueológicos que são objetos da pesquisa, visando enunciar as principais características físicas e culturais dos registros gráficos rupestres presentes neles.

O **quinto capítulo** está relacionado com o processo de coleta e análise dos dados obtidos em campo, a partir de métodos e técnicas quantitativas e qualitativas, para delimitar e diferenciar o Complexo Estilístico Serra Talhada dos estilos Serra da Capivara e Serra Branca, assim evidenciando os principais aspectos indenitários deste estilo no registro rupestre gráfico, tornando-o menos complexo e heterogêneo do que é considerado atualmente.

O **sexto capítulo** tem por finalidade realizar um processamento dos dados coletados em campo, diferenciando o Complexo Estilístico Serra Talhada dos estilos Serra da Capivara e Serra Branca. Dentro desse contexto, são utilizados métodos e técnicas quantitativas de pesquisa, para facilitar a compreensão dos dados coletados.

O sentido final deste trabalho é promover uma reflexão acerca do estudo da arte rupestre no PNSC, visando chamar a atenção para a necessidade de revisões sobre conceitos que tangem as tradições, subtradições e estilos na região. As teses de doutoramento do professor Reinaldo Morales Junior (2002) e Daniela Cisneiros Silva (2008) levantaram novas problemáticas acerca da arte rupestre no PNSC. Morales Junior (2002) postulando a existência do estilo Angelim, e

Silva (2008) com os grafismos de contorno aberto, ambos tangenciando sobre o Complexo Estilístico Serra Talhado, somando mais questionamentos e discussões acerca da temática.

Em um artigo de revisão das professoras Niède Guidon e Gabriela Martin (2010), “A onça e as orantes: uma revisão das classificações tradicionais dos registros rupestres do Nordeste do Brasil”, se discute a necessidade de revisar os principais conceitos de arte rupestre, o perigo das banalizações das classificações de provisórias tornarem-se repetitivas, o reducionismo da pesquisa, as divisões equivocadas e o uso de atributos como o movimento para diferenciar as tradições Nordeste e Agreste.

Guidon e Martin (2010, p.16) destacam,

Que significa ‘forma’ ou ‘movimento’ que encontramos também como moda e modo de descrição? Que significa a forma? O movimento é representativo de que? A figura de um veado em repouso ou em movimento significa algo muito diferente? Em termos classificatórios podem ser situados em tabelas diversas, mas, em termos culturais, nos esclareceriam coisa diferente do que já conhecemos?

A pesquisadora Cristiane Bucu (2012), em sua tese de doutorado, apresentou a ocupação da Serra Branca por grupos humanos em quatro movimentos, chamando atenção à existência de uma **arqueologia do movimento** para analisar a arte rupestre na região da Serra Branca.

É possível analisar a arte rupestre brasileira além dos modelos explicativos importados do exterior? Como construir um modelo explicativo com segurança para arte rupestre brasileira? Descrever de forma objetiva ou interpretar de forma subjetiva¹⁵? Buscar um significado na individualidade das imagens ou alçar um contexto no conjunto das imagens? Como operar essa ponte entre o presente e o passado e o passado e o presente, estando à beira de uma falésia do conhecimento arqueológico?

Thompson (1981) atenta para os perigos da teorização da história, a partir de um grande modelo explicativo para exemplificar o passado, presente e futuro da humanidade (uma grade linha e montagem), nos quais os fatos se adequam a teoria, e não a teoria se adequa aos fatos observados.

Reis (2010) aborda a questão do lugar da teoria dentro da Arqueologia brasileira, sendo um campo de indefinições, suposições e sem fronteiras bem delimitadas, gerando uma espécie de vácuo intelectual nos trabalhos e publicações acadêmicas. Mas isso não inviabiliza o uso de métodos e técnicas científicas aplicadas ao estudo da arqueologia e antropologia pré-histórica.

¹⁵ Pessis, Martin e Guidon (2014, vol II-B, p.655) “As interpretações deveriam se limitar aos dados que a ciência nos fornece, pois há que separar pesquisas científicas e pesquisas arqueológicas literárias”.

Dentro desse contexto, a história dos povos pré-coloniais está relacionada aos seus vestígios materiais, como ferramentas líticas, cerâmicas, vestígios ósseos e arte pré-histórica. As imagens do passado podem contribuir para adentra-se dentro desse universo simbólico, e realizar-se algumas interpretações que são subjetivas, e tendo como referencial o tempo presente, mas visando alcançar uma memória coletiva¹⁶ dos grupos humanos do passado e que servem de referência para os grupos humanos do presente, sendo consideradas **as vozes do presente e do passado** (ALLEN, 2006).

Concluindo, a análise do Complexo Estilístico Serra Talhada pode contribuir para um melhor entendimento da classificação¹⁷ e delimitação dos estilos da Tradição Nordeste no PNSC e contar um pouco mais sobre a história dos grupos humanos que ali residiram no passado. Uma história que pode ser contada a partir de múltiplas versões, uma história escrita nas rochas dos paredões do PNSC, que pode ser considerada a mais bela história do homem.

¹⁶ MEMÓRIA COLETIVA: “(...) é o trabalho que um determinado grupo social realiza, articulando e localizando as lembranças em quadros sociais comuns. O resultado deste trabalho é uma espécie de acervo de lembranças compartilhadas que são o conteúdo da memória coletiva” (MAHFOUD; SCHMITD, 1993, p.291).

¹⁷ De acordo com Pessis (1992 b, p.46) “A finalidade de classificar é de se estabelecer um ordenamento para se atingir certos objetivos que devem ser formulados previamente. No estabelecimento das classificações, procurou-se identificar os grandes grupos gráficos que foram hipoteticamente assimilados a diferentes grupos culturais, e que teriam sido concebidos em períodos cronológicos diferentes de produção”.

CAPÍTULO 1. A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO ARQUEOLÓGICO

Pesquisar é, sobretudo, um ato de humildade, companheirismo e aceitação de modificações, retratações e, até mesmo, reconhecimento e prazer. Afinal, todo cuidado é sempre pouco quando as pedras coruscam sobre os ‘telhados de vidro’ (...) de todos nós.

Jose Alberione dos Reis

A Arqueologia está delimitada dentro das regras de produção do conhecimento científico, sua estrutura de funcionamento está fundamentada em um conjunto de teorias e metodologias, que visam fornecer explicações para o registro arqueológico (WATSON; LE BLANC; REDMAN, 1974). Os primórdios da arqueologia¹⁸ estão relacionados com as disciplinas como Antropologia, História e Geografia na Grécia Antiga, seu objetivo era explicar a diversidade dos grupos humanos.

Heródoto de Halicarnasso (485–420 a.C.), em suas viagens, descreveu o meio físico e povos da Grécia, Mesopotâmia e Egito, fornecendo explicações históricas para os acontecimentos, adotando uma perspectiva linear e se interessando pelo mundo sublunar, representando uma ruptura para os padrões da época (REIS, 2009). O interessante é o fato de Heródoto relatar as experiências históricas e costumes dentro de uma narrativa linear dos acontecimentos, inaugurando a história e geografia física, antropologia.

Tucídides (460 – 400 a.C.) abordou a guerra do Peloponeso (431–404 a.C.), disputa entre as cidades gregas Atenas e Esparta e a ascensão do império Persa; Xenofonte (430–355 a.C.) que discute acerca do povo persa e ascensão de Ciro I.

O interesse pelo passado é a força inicial que motiva o conhecimento arqueológico, os relatos mais antigos de coleção de obras de artes remontam o fim do século III a.C. Atálio I, rei de Pérgamo (241–197 a.C.), foi o primeiro a realizar escavações, comprar objetos saqueados de outros povos e encaminhar uma equipe para pesquisar na Grécia em 210 a.C. O papa Gregório I (540–604 d.C.) determinou a manutenção dos prédios históricos na cidade de Roma, e assim contribuiu para conservação do patrimônio arqueológico de Roma (CHOAY, 2006).

Os romanos eram interessados pela história dos povos gregos, importando os objetos de arte, como esculturas, adotando seus deuses para venerar e contratando escravos sábios para

¹⁸ O termo Arqueologia é citado por Platão no diálogo de Hipíias Maior, para designar investigações relativas ao período antigo grego e seus mitos (NETTO, 2001 apud MENDONÇA DE SOUZA, 1991). O termo Arqueologia tinha relação com a História Antiga em geral e coleções de antiguidades no século XIX (DANIEL, 1992).

educar seus filhos acerca dos conhecimentos no campo da retórica, matemática, física e história da Grécia, mas não constituindo uma arqueologia propriamente dita (PANOSFSKY, 2011).

Dentro do contexto europeu, o renascimento cultural (sec. XIV- XVI) está associado à mudança paradigmática do teocentrismo para o antropocentrismo, eventos como o descobrimento do continente americano; a rota marítima para as Índias; a formação dos estados nacionais europeus e a necessidade da construção das identidades nacionais trouxeram mudanças econômicas, sociais e políticas para a Europa (MOBERG, 1968).

A Arqueologia faz parte desse contexto histórico, político e social do continente europeu, a necessidade de explicações acerca das origens dos seres humanos e objetos estranhos encontrados por curiosos, exigindo novas abordagens para a compreensão do passado (FRANCH, 1989; TRIGGER, 2004).

Bahn (1999 a) periodiza a história da Arqueologia nos seguintes segmentos: 1) Velho e Novo Mundo (1500-1760 D.C.); 2) Antiquários e exploradores (1760-1820.); 3) Ciência e romantismo (1820-1860); 4) A procura das origens (1860–1920); 5) Idade da Arqueologia (1920–1960): surgimento da escola histórica culturalista; 6) Novas técnicas e competição com Filosofia (1960–1990), desenvolvimento da escola processual e a corrente pós-processual; 7) Controvérsias atuais e tendências futuras (a partir de 1990).

Os períodos referentes aos segmentos: “Velho e Novo Mundo”, “Antiquários e exploradores” e “Ciência e romantismo” estão relacionados à construção das identidades dos estados nacionais europeus como França, Espanha, Inglaterra e Portugal; a reforma religiosa no século, quebra do monopólio religioso da Igreja Católica Romana e indagações sobre achados pitorescos (LAMING-EMPERAIRE, 1984).

Ceram (1977) relata a descoberta de um sarcófago na via Ápia em Roma em 1485, contendo um corpo de uma bela jovem bem preservado, provavelmente oriunda da nobreza romana, essa múmia causou espanto aos trabalhadores no local, devido ao seu bom estado de preservação, sendo enterrado posteriormente por ordem do Papa Inocêncio VIII (1432–1492).

A curiosidade pela origem dos objetos foi a primeira causa para o desenvolvimento da arqueologia, o italiano Aráico de Ancona (1391–1452) fez pesquisas sobre monumentos antigos na Grécia e Mediterrâneo; Michele de Mercati (1541–1593), na sua obra *Methalloteca*, analisou as pontas de flechas, instrumentos líticos e cerâmicos encontrados na Itália sob a ordem do papa Clemente VIII (1536–1605); Georgius Agricola (1490–1555) expôs a possibilidade de instrumentos líticos serem manufaturados de origem antrópica; Ulisse Aldrovandi (1522–1605)

e Isaac de la Pèvre (1594-1676) postulam que determinados instrumentos líticos são originários de uma “*raça pré-adâmicas*”¹⁹ (DANIEL, 1968 B).

Alexander Gordon (1650-1726) publicou o trabalho *Itinerarium Septentrionale* afirmando a necessidade de estudar os monumentos antigos em 1726, enquanto William Canderson (1551–1623) foi o primeiro professor da Westminter School que realizou investigações sobre antiguidades na Inglaterra no século XVII (DANIEL, 1992).

Johann Adolf Cypraeus (1592-1636) descreveu a existência de monumentos megalíticos de viés religioso localizados no norte da Alemanha em seu escrito *Annales Episcoporum Slesvicensium*, em 1634. Estes monumentos também são encontrados em outras partes da Europa, como Espanha, França e Inglaterra, e objeto de estudo no século XIX e XX por arqueólogos como Gordon Childe (CHILDE, 1969; BIEDERMANN; BIESANTZ; WIESNER, 1971).

George Luis Leclerc Buffon (1707–1788) propôs uma antiguidade de milhões de anos para o mundo, diferindo da explicação da idade bíblica de 6 mil anos atrás citada pelo Abade James Ussher (1581–1656) na Inglaterra, no século VII. George Cuvier (1769–1832) encontrou fósseis de animais extintos na França, sugerindo uma idade de 80 mil anos para o mundo (TRIGGER, 2004).

Edward Lhuyd (1660–1708) publicou o livro *Archaeologia Britannica* sobre as antiguidades britânicas em 1707, enquanto Herny Rowlands (1655– 1723) escreveu um livro sobre as antiguidades e os monumentos nacionais das ilhas inglesas (DANIEL, 1968 A, 1992). Jacques Boucher de Perthes (1769–1868) encontrou ossos de animais extintos e utensílios bifaces em Abbeville, no Vale do Somme, na França, propondo a existência de um homem antes de adão, corroborado pelo pesquisador inglês John Frere (1740-1807), que também encontrou sílexes manufaturados de origem antrópica em 1797 na Inglaterra (BORDES, 1967).

O conceito de pré-história é criado para englobar estudos e relatos do período anterior à invenção da escrita cuneiforme por Daniel Wilson (1816-1892), em seu livro *The Archaeology and Prehistoric Annals of Scotland*, de 1851, e Sir John Lubbock (1834-1913), no seu livro *Pre-Historic Times*, de 1865, postulando que a disciplina englobaria as sociedades do passado com ausência de fontes de escritas inteligível (LAMING-EMPERAIRE, 1984).

Os períodos relacionados “A procura das origens” e “idade da arqueologia” são caracterizados pelas descobertas modernas da Biologia de Charles Darwin (1809-1882), contidas nos livros “A origem das espécies”, em 1859, e “A origem do homem”, em 1871; as

¹⁹ A raça pré-adamita, uma raça anterior a Adão e Eva.

pesquisas geológicas desenvolvidas por Charles Lyell (1797–1785), que criticou a existência de catástrofes como o dilúvio e propôs que existiram mudanças graduais e um processo de seleção natural no meio ambiente, fornecendo um suporte para a teoria evolução por Charles Darwin (DARWIN, 1974; 2009); reconhecimento de utensílios de rochas produzidos por grupos humanos pretéritos e a criação de métodos para classificar esses artefatos pelo dinamarquês Christian Jürgensen Thomsen²⁰ (1788–1865), que criou o sistema das três idades (idade da pedra, idade do bronze e idade dos metais), estabelecendo o método tipológico para análise dos artefatos arqueológicos (PIGGOT, 1981).

Dentro desse contexto, as pesquisas arqueológicas se desenvolveram no continente europeu sob uma perspectiva eurocêntrica e associada a uma antropologia evolucionista, na qual se buscava construir uma identidade nacional para os países em recém-formação, como Alemanha em 1871 e Itália em 1870 (BAHN; RENFREW, 1993). A ração e a língua eram elementos centrais dentro dessa narrativa, elas forneciam arcabouço para a construção de uma identidade cultural e diferenciavam dos demais povos, em especial os menos desenvolvidos, como do continente africano e asiático (TRIGGER, 2004; FUNARI, 2010).

O alemão Heinrich Schliemann (1822–1890) ilustra bem essa perspectiva em suas pesquisas em Hissarlik, na Turquia, redescobrimdo a cidade perdida de Tróia, entre 1870 e 1871, rendendo uma quantidade de 8 mil peças de ouro e prata, deixando-o famoso e rico (CLEATOR, 1963; RACHET, 1975). Arthur John Evans (1851–1841) redescobriu os vestígios da civilização minoica no início do século XX, onde encontrou e reconstruiu o Palácio de Cnossos, o labirinto do minotauro e tábuas de cerâmica escritas, decifrando a escrita cretense linear A (MYRES, 1975; CERAM, 1992; MACGILLIVRAY, 2002).

A primeira perspectiva de uma construção da ciência arqueológica é a partir do histórico-culturalismo, essa abordagem enfatiza a importância da cultura material²¹ para a elaboração de uma identidade de um povo, visando explicar as mudanças culturais pelo processo de migração e difusão, também usando quadros comparativos (seriações e tipologias) e cronologias relativas, assim predominando do final do século XIX até metade do século XX (BAHN; RENFREW, 1993).

Os principais representantes dessa abordagem são: o linguística Gustaf Kossinna (1858–1931); François Bordes (1919–1981); James Alfred Ford (1911–1968); Sir Mortimer Wheeler

²⁰ Este sistema foi baseado no relato de Hesíodo (750-650 a.C.), que dividiu o passado humano em cinco segmentos: 1º) Idade de Ouro e dos Imortais; 2º) Idade da Prata; 3º) Idade do Bronze; 4º) Idade dos Heróis Épicas; 5º) Idade do Ferro (BAHN; RENFREW, 1993).

²¹ Gustaf Kossinna elaborou um conceito de cultura arqueológica, e sua interpretação e sistematização arqueológica atrelada à história, no seu livro *A origem dos Germanos*, de 1911 (ALMARGO, 1973).

(1890–1976), Alfred V. Kidder (1885–1963); Vere Gordon Childe (1897–1957). O linguístico e arqueólogo australiano Vere Gordon Childe é o grande expoente da arqueologia pré-histórica na primeira metade do século XX, construindo aportes teóricos e metodológicos marxistas para arqueologia e uma narrativa para pré-história europeia em obras como “Sociedade e conhecimento”, “Para interpretação do passado”, “A aurora da civilização europeia”, “Progreso y Arqueología”, “Evolução social”, “Teorias da História”, “Migrações pré-históricas na Europa”, “A evolução cultural do homem” e “O que aconteceu na História”.

A Nova Arqueologia²² surgiu das críticas dirigidas à escola histórico-culturalista nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1960. A publicação do artigo “Nova Arqueologia” na revista *Science*, do pesquisador Joseph Caldwell, trouxe reflexões acerca dos problemas da abordagem histórico-culturalista e apontou novas perspectivas para arqueologia, ressaltando a importância dos fatores ambientais e a necessidade de encontrar regularidades, dotando uma perspectiva processual e a necessidade de um estatuto de ciência para a arqueologia (MARTINEZ, 2000).

Essa nova visão foi pilar da arqueologia processual²³, que objetivava delinear novos rumos na arqueologia norte-americana, no sentido de enfatizar a importância do meio ambiente e dos padrões de ocupação (GAMBLE, 2002). Essa mudança de perspectiva na arqueologia está fundamentada em uma forte influência antropológica, tendo como referência o slogan que “Arqueologia é antropologia ou não é nada²⁴”. Os principais autores desse contexto são: Leslie White, Julian Steward, David Clarke, Robert Dunnell, Collin Renfrew, Kent Flannery, Michael Schiffer (TRIGGER, 2004).

O antropólogo norte-americano Lewis Binford (1931–2011) foi um grande expoente dessa perspectiva arqueológica, sendo influenciado pelas correntes neoevolucionistas e dos determinismos ambientais e tecnológicos (TRIGGER, 2004). Binford (1991) enfatizava a importância de construir quadros referências arqueológicos, a busca por padrões, uso de

²² Binford (2007, p.38) afirma que “el término ‘Nueva Arqueología’ há sido muy usado. Si no hay avances hacia teoría que sea utilizable, no hay ‘nueva arqueología’ sino, en el mejor de los casos, arqueología antitradicional. Pienso que el futuro habrá una ‘Nueva Arqueología’, pero lo que hasta ahora ha sido presentado bajo ese nombre es una anarquía de incertidumbre, optimismo y calidad extremadamente variable”.

²³ ARQUEOLOGIA PROCESSUAL: “(...) una corriente de teoría arqueológica que enfatiza la necesidad de explicitar las afirmaciones asumidas así como la utilización de específicos procedimientos científicos; también denominada Nueva Arqueología.” (BEDNARIK ET AL, 2003, p.114-115). Diferença entre Nova Arqueologia e o processualismo “Al madurar la Nueva Arqueología y desarrollar un corpus teórico propio pasó a denominarse *processualismo*. Tomó tal denominación por el énfasis puesto en los procesos culturales (el punto clave número cinco). Los processualistas buscan, pues, las generalizaciones y tienden a usar modelos sistémicos o funcionales.” (JONHSON, 2000, p.50).

²⁴ De acordo com Franch (1989, p.64) “La primera afirmación que deseo retener del libro de Willey y Phillips (Willey y Phillips, 1958. También: Phillips y Willey, 1953 y Willey Phillips, 1955) es aquella que disse: <<La arqueología americana es Antropología o no es nada>>”.

analogias e regularidades no registro arqueológico, o uso de teoria de médio alcance, a necessidade de construir uma ciência preditiva e indutiva na arqueologia, um status de ciência arqueológica (FRANCH, 1989).

Para Binford (1991), a teoria de médio alcance é um ponto central para o desenvolvimento de uma ciência arqueológica, negando possíveis fatores paleopsicológicos no registro arqueológico e acreditando na enunciação de leis oriundas do contexto arqueológico analisado.

O principal objetivo da arqueologia para os processualistas é explicar as diacronias culturais presentes no registro arqueológico, relacionando com as mudanças ambientais, assim constituindo uma ciência preditiva capaz de elaborar leis generalizantes que tangeriam o comportamento humano (TRIGGER, 2004). Os livros *El método científico en arqueología*, de 1971, e *The explanation of culture change: models in prehistory*, organizado por Colin Renfrew, de 1973, são exemplos do movimento de renovação da arqueologia norte-americana.

Em contraposição a perspectiva processual da Nova Arqueologia, surge o movimento da arqueologia pós-processual no final da década de 1970 e início da década de 1980, sendo espécies de fissuras no pensamento processual e se autodenominando de ‘arqueólogos críticos’ (HODDER, 1994).

Patterson (2007) enumera três principais tendências dessa perspectiva alternativa para o pensamento arqueológico, encabeçadas por: 1) o arqueólogo inglês Ian Hodder, que fundamentou sua narrativa discursiva a partir de autores como Clifford Geertz, Pierre Bourdieu, e Paul Ricoeur, assim postulando as seguintes ideias: “1) rechaçamos o ponto de vista positivista sobre a ciência e a separação entre teoria e dados”; “2) a interpretação é sempre hermenêutica”; “3) rechaçamos a oposição entre material e ideal”; “4) Há que indagar sempre nos pensamentos e valores do passado”; “5) o indivíduo atua”; “6) a cultura material é parecida a um texto”; “7) o importante é o contexto”; e “8) os significados que produzimos se situam sempre no presente político e conduzem, logicamente, as ressonâncias políticas. A interpretação do passado sempre é política.” (JONHSON, 2000, p. 135-141).

A segunda tendência é a perspectiva de pensamento pós-estruturalista, direcionada pelos arqueólogos Michael Shanks e Christopher Tilley, fundamentado em autores como Roland Barthes (1915-1980), Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), Anthony Giddens, Jean-Paul Sartre (1905-1980), Walter Benjamin (1882-1940), Jürgen Habermas, Hans-George Gadamer (1900-2002), postulando as seguintes ideias (PATTERSON, 2007).

A terceira tendência é fundamentada nas ideias do arqueólogo norte-americano Mark Leone, que se fundamentou nos seguintes autores: Louis Altusser (1918-1990), Georg Lukács

(1885-1971), Jean-Paul Sartre, Paul Ricoeur, Jürgen Habermas e autores da escola de Frankfurt na Alemanha, postulando as seguintes perspectivas,

a) la práctica arqueológica y la arqueología como ideología forman parte del presente y revelan la especificidad histórica de conceptos tales como individuo y racionalidad, marcos analíticos y afirmaciones de conocimiento; b) son necesarias la autoconciencia y la evaluación en forma crítica de las categorías analíticas y afirmaciones de conocimiento; c) es importante examinar la ideología y las formas de la conciencia social que dieron forma y condicionaron a la acción humana durante el pasado (...) d) para especificar más precisamente la relación entre el pasado y el presente, es necesario examinar la historia de la ideología (...) (PATTERSON, 2007, p.387).

Dentro do contexto da arqueologia brasileira, observa-se a influência das perspectivas histórico-culturalistas na época de implantação do PRONAPA, em 1965-1971, coordenados pelos antropólogos Clifford Evans (1912-1985) e Betty Meggers (1912-1921)²⁵ que formaram uma geração de arqueólogos brasileiros, dando ênfase no estudo da tipologia e classificação da cerâmica brasileira, no intuito de criar um quadro para arqueologia nacional (PROUS, 1992).

As perspectivas contidas na Nova Arqueologia e Pós-processual adentram no universo da arqueologia brasileira nas décadas 1980 e 1990, gerando uma série de questionamentos e debates no meio acadêmico nacional (MONTICELLI, 2010). Reis (2010) aponta que o lugar da teoria da arqueologia brasileira é um campo complexo, difuso e complicado de delimitação, gerando sérias confusões conceituais, teóricas e metodológicas.

1.1 Um esboço das manifestações artísticas pré-históricas no mundo: a mais bela história humana..

Os primeiros grupos humanos modernos (*Homo sapiens*) surgiram no continente africano por volta 200 mil anos atrás, o grande diferencial desses espécimes, junto com seu parente homínido (*Homo Erectus*), era produtor de bens de culturais, fabricantes de utensílios para ajudar nas tarefas cotidianas de sobrevivência (produção de ferramentas líticas), como caçar, coletar, construir habitações, controle reprodutivo, pescar e lutar contra seus adversários, seja outros humanos ou animais perigosos (KARLIN, JULIEN, 1996; TYLOR, 1997; GOWNLETT, 2004).

²⁵ A proposta para construção de uma arqueologia brasileira foi apresentada pelo casal Evans no I Seminário de Ensino e Pesquisa em Arqueologia, em 1964 (EVANS; MEGGERS, 1965).

Esses grupos humanos migraram do continente africano para outros continentes, como Ásia, Europa, Oceania e América, povoando o planeta terra e se desenvolvendo culturalmente e biologicamente, foram se adaptando ao ambiente e encontrando soluções para contornar os principais problemas encontrados, sendo um sucesso adaptativo até os dias atuais (DARWIN, 1974; BERNARDI, 1978; LEWIN, 1999; NEVES, 2006).

Seu pacote adaptativo era uma série de conhecimentos para produzir ferramentas para auxiliar nas atividades diárias, a partir de uma tecnologia oriunda das manufaturas de rochas, que foram aperfeiçoadas com o passar do tempo e transmitidas de geração em geração, uma memória coletiva através um sistema de comunicação, constituído de uma linguagem inteligível (um depósito cultural), como a construção de símbolos e significados (EVANS-PRITCHARD, 1972; CLARK, 1985; LEROI-GOURHAN, 2001; LANGANEY *ET AL*, 2002).

Arte é uma forma de externar essa memória coletiva, registrar os acontecimentos cotidianos de uma sociedade e/ou tentar uma ligação com o sobrenatural, arte é uma forma de expressão e comunicação, uma forma de abstração e demonstração do desenvolvimento cognitivo dos seres humanos, que são influenciados por fatores biológicos, de equilibração das ações, fatores sociais de coordenação interindividual e fatores de transmissão educativa e cultural (PIAGET, 1978; HAUSER, 1984). Os dois modos que possibilitariam realizar uma análise das obras de arte em geral são: 1) através de um viés estético, onde é analisado partir de padrões de forma, harmonia e técnica; 2) um viés de comunicação, a partir de uma análise semiótica da imagem, buscando significados (LAYTON, 2001).

A principal dificuldade de analisar as obras de artes pré-históricas é tentar compreender o seu significado dentro de um contexto arqueológico, a perspectiva estética pode fornecer informações acerca seu designer e formatação, mas apenas pelo uso da semiótica podemos buscar uma interpretação e denotar um valor ou significado (LAYTON, 2001).

O desafio de analisar uma obra de arte não ocidental, a partir uma perspectiva ocidental pode acarretar uma série de problemas de interpretação, a interpretação sempre é subjetiva e está associada ao contexto do observador, gerando uma série de possibilidades (GUIDON, 1984 B). É possível comparar as experiências das pessoas do presente com as pessoas das sociedades pretéritas a partir de uma perspectiva Etnoarqueológica? É possível compreender os significados contidos nas pinturas rupestres além da perspectiva estética e/ou semiótica proposta por Layton (2001)? Quais são as principais explicações para os significados da arte rupestre produzida pelos grupos humanos do passado?

As principais explicações para arte rupestre pré-histórica desde século XIX até os dias atuais estão segmentadas em sete principais núcleos de pensamento: 1ª) Arte pela Arte; 2ª)

Totemismo; 3ª) Magia simpática da caça e fecundidade; 4ª) Perspectiva Estruturalista; 5ª) Arqueologia Cognitiva 6ª) Neuropsicologia e Xamanismo; 7ª) Arqueoastronomia, Antropologia Sensorial e Arqueoacústica (WHITLEY, 2005; SANCHDRIAN, 2005).

A primeira perspectiva, “Arte pela Arte”, está relacionada ao período de descobertas da arte rupestre pré-histórica nas cavernas europeias no final do século XIX e início do século XX, onde a finalidade era visualizar essa arte de forma contemplativa e iconográfica, ressaltando os aspectos estéticos e caracterizados por uma tendência natural dos grupos se expressarem nos paredões rochosos de forma lúdica e reflexiva (GOMBRICH, 2008; HAUSER, 2010). Os principais representantes dessa perspectiva são pesquisadores como: Gabriel Mortillet (1821-1898), Edouard Larter, Henri Cristy (?-1865), Max Verworn (1863-1921), Édouard Piette (1827-1906), George Henri Luquet (1876-1965) e John Halverson (BERROCAL; FRAGUAS-BRAVO, 2009).

A segunda perspectiva, o “Totemismo”, está conectado aos trabalhos antropológicos do pesquisador inglês James Frazer (1854-1941), no seu livro *Totemism*, de 1887. No caso, o totem²⁶ era uma espécie de animal sagrado ligado a um parente do passado dos membros de uma comunidade, gerando uma ponte de ligação entre mundo natural e sobrenatural (SCHMIDT, 1942; FRAZER, 1971; FRAU, 1959; EVANS-PRITCHARD, 1972). A prática do totemismo está presente em várias tribos indígenas americanas, sociedades nativas africanas, e grupos da Oceania, onde observa-se, na construção do totem por essas comunidades humanas, sua relação com o sobrenatural (TYLOR, 1903; KROEBER, 1945; BERNARDI, 1978; DURKHEIM, 2009).

A terceira perspectiva está relacionada à magia simpática da caça e da fertilidade, onde a prática de pintar e gravar figuras de animais nas cavernas está relacionada à busca por uma melhor caçada de animais e, consequentemente, uma alimentação mais farta para um grupo (MARINGER; BANDI, 1952; FRAZER, 1956; BREUIL, 1963; HAWKES, 1966). Os principais pensadores dessa perspectiva eram os pesquisadores franceses Henri Breuil (1877-1961) e Raymond Lantier (1886-1980), com o livro *Les hommes de la pierre ancienne*, e o historiador francês Salomon Reinach (1858- 1932), com seu artigo *L'art et la magie à propos*

²⁶ A palavra totem é derivada de *dotem*, que era utilizada para designar um membro do grupo pelos índios Ojibwa, na América do Norte. Durkheim (2009, p.82-83) afirma que: “É somente no final do século XVIII que a palavra totem aparece na literatura etnográfica. Encontramo-la, pela primeira vez, no livro de um intérprete dos índios, J.Long, publicado em Londres em 1791. Durante cerca de meio século, o totemismo foi conhecido como instituição exclusivamente americana. Somente em 1841, Grey, num texto que ficou célebre, assinalou a existência de práticas inteiramente similares na Austrália”.

des peintures et gravures de l'âge du renne, na revista *L'Anthropologie*, em 1903 (BREUIL; LANTIER, 1951; CLARK, 1969; MAGALHÃES, 2011).

Lewin (1999) explica que a hipótese de “mágica da caça” teve uma forte influência até a década de 1960, seu principal problema consistia em explicar pinturas sobre os animais que não estavam incluídos na alimentação dos grupos humanos, que residiam nesses sítios arqueológicos, evidenciado pela ausência de ossos desses animais nos locais.

A quarta perspectiva está relacionada ao “estruturalismo e a dicotomia sexual”, o corpo teórico que está associado às ideias dos linguistas Ferdinand Saussure (1857-1913) e Roman Jakobson (1898-1982) e Claude Levi-Strauss (1908-2009), aplicados pelos arqueólogos André Leroi-Gourhan (1911-1986), Annette Laming-Emperaire (1917-1977) e Max Raphaël (1889-1952), promovendo uma renovação teórica e metodológica no campo da arte rupestre europeia, buscando aspectos imateriais contidas nas pinturas rupestres (BAHN, 1999 B; MARTINEZ, 2014).

O historiador alemão da arte Max Raphaël fez um levantamento acerca da arte nos abrigos paleolíticos da região de Dordonha, na França, na década de 1930, publicando o livro *Prehistoric Cave Paintings* em 1945 e antevendo o uso de ideias estruturalistas no estudo da arte rupestre, rechaçando a primazia da hipótese da magia da caça e fornecendo novos caminhos metodológicos, que foram aproveitados por André Leroi-Gourhan e Annette Laming-Emperaire nas décadas de 1950 e 1960 (BERROCAL, FRAGUAS-BRAVO, 2009).

Os principais argumentos de Max Raphaël sobre o entendimento da arte rupestre: a) questiona o valor dos paralelos etnográficos; b) sustenta que a dificuldade de acesso a muitas imagens subterrâneas apontavam intenções sagradas; c) nega qualquer forma de totemismo; d) aponta para uma mentalidade mais elaborada do pensamento dos grupos humanos no passado; e) sustenta que as figuras deveriam ser estudadas como composições planificadas, não apenas grafismos isolados, perdendo a visão de todo o conjunto rupestre (LEWIS-WILLIAMS, 2005).

André Leroi-Gourhan (1968) estudou de forma sistemática as figuras na caverna de Lascaux na França, visando evidenciar associações, sobreposições, tipos de grafismo, a questão do dimorfismo sexual, localização dos grafismos no sítio, a topografia do sítio, as técnicas utilizadas na elaboração das pinturas e gravuras rupestres, construindo uma tipologia estilística para a arte pré-histórica europeia (CLOTTE, 2008).

A arqueologia cognitiva²⁷ é um segmento oriundo das ideias da Nova Arqueologia, influenciada pelas antropologia cognitiva (etnociência), do funcionalismo, do determinismo ambiental e ênfase nos aspectos econômicos, assim buscando regularidades no registro arqueológico. O primeiro momento da arqueologia cognitiva (funcionalista) está situado entre as décadas de 1960 a 1970, onde buscavam rechaçar o relativismo cultural, o idealismo filosófico, enfatizar os aspectos econômicos ambientais, postulando a impossibilidade de recuperar as ideias contidas nas mentes primitivas, se distanciando dos aspectos imateriais da cultura e sendo capitaneado por Lewis Binford (BAHN; RENFREW, 1993).

O segundo momento da arqueologia cognitiva é denominado de reação pós-processual ou arqueologia cognitiva interpretativista na década 1980, onde os arqueólogos Ian Hodder, Christopher Tilley e Michael Shanks criticaram a perspectiva funcionalista da arqueologia cognitiva com seu positivismo racionalista e adotaram as seguintes características: abordagem interpretativista, subjetiva e idealista, contida nas figuras dos pensadores Benedetto Croce (1866-1952), Robin George Collingwood (1889-1943), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Paul Ricoeur (1913-2005) e Paul Veyne (KARLIN, JULIEN, 1996; SHANKS; TILLEY, 1998, 1992).

O terceiro momento da arqueologia cognitiva, denominada de processual, situa-se a partir de 1980, onde suas ideias funcionalistas foram revistas²⁸, adotando-se uma perspectiva racional e objetiva acerca na análise arqueológica, assim visando compreender o funcionamento das sociedades pretéritas a partir de um aparato técnico e científico²⁹ que permitiria a realização de inferências sobre o passado. O principal objetivo da arqueologia cognitiva (nova antropologia ou etnociência) é identificar permanências no comportamento a partir vestígios arqueológicos, evidenciando um mapa cognitivo (símbolos) de cada sociedade estudada, assim adentrando dentro do universo de cada indivíduo, sendo possível realizar inferências e formular leis universais do comportamento humano (KARLIN, JULIEN, 1996; JOHNSON, 2000; STERNBERG, 2000).

A finalidade dos arqueólogos cognitivos processuais é de estabelecer relações entre os símbolos que são encontrados nos registros arqueológicos, em detrimento do significado dos

²⁷ “La arqueologia cognitiva – el o estudio de las formas de pensamiento del pasado a partir de los restos materiales – es, en muchos aspectos, una de las ramas más nuevas de la arqueologia moderna.” (BAHN; RENFREW, 1993, p.355).

²⁸ As suas premissas da arqueologia cognitiva processual são: 1ª) não existe grande diferença entre a mente moderna e primitiva; 2ª) tarefa do arqueólogo cognitivo é desenvolver métodos de estudos para inferências, a partir das evidências materiais (KARLIN, JULIEN, 1996).

²⁹ A principal crítica dos arqueólogos processualistas está no fato de adotar posições relativistas, idealistas e sem uma base metodológica bem fundamentada, levando, em alguns casos, a um devaneio interpretativo (REIS, 2010).

símbolos, pois esses estariam perdidos com seus portadores no passado. Logo, os vários aspectos que os símbolos podem ser utilizados são: 1º) modelo, no sentido de um comportamento coerente estruturado; 2º) planejamento e o espaço físico; 3º) medição, dispositivos de medida e unidade de tempo; 4º) relações sociais; o uso dos símbolos para estruturar e regular o comportamento social; 5º) o sobrenatural, a necessidade de estabelecer ligação com o outro mundo; 6º) representação, produção e utilização da realidade (KARLIN, JULIEN, 1996; MARTINEZ, 2000). Os principais representantes da arqueologia cognitiva processual são os arqueólogos: Colin Renfrew; Steven Mithen e Michael Schieffer.

A sexta perspectiva, “neuropsicologia e xamanismo”, está correlacionada com relatos etnográficos de tribos indígenas do passado e do presente, nos quais os membros passam por uma sensação de experiência extracorpórea e onde são feitas revelações (LOWIE, 1972; DITTMER, 1975; CRULS, 1976; FAUSTO, 2001; SANCHIDRIAN, 2005). O ritual é realizado por um xamã, que, através uma substância alucinógena, conduz o participante a um estado alterado de consciência³⁰, o qual ele é guiado por um animal-condutor (pássaro), que serve de elo entre o mundo natural e sobrenatural (FRANCH, 1982; CORREIA, 2009).

As cavernas eram locais de cerimônias e consideradas sagradas pelos membros das tribos indígenas, onde se desenvolvia um ritual introspectivo e de autoconhecimento, as pinturas rupestres poderiam validar essa perspectiva sobrenatural (DITTMER, 1975; CLOTTE, LEWIS-WILLIAMS, 1996; BELTRÃO, 2000, LEWIS-WILLIAMS, 2005). As investigações etnográficas feitas pelo pesquisador Gerardo Reichel-Dolmatoff (1912-1994) (1976) demonstraram que era feito uso de compostos alucinógenos (*yajé*) em forma de um ritual religioso, com a intenção de experimentar estados alterados de consciência na tribo dos Tukanos, na região do Alto rio Negro, Amazônia brasileira.

Na literatura acerca dos grupos indígenas sul-americanos encontra-se referências dessa prática, que estão contidos nos seus mitos cosmogônico e antropogônio, como na tribo Tapirapé, que são designados como médico-feiticeiros e sendo capaz realizar intervenções sobrenaturais (SCHADEN, 1959,1969; BALDUS, 1979; WAGLY, 1976); os médico-feiticeiros entre os índios Krahó são outro exemplo da prática do xamanismo (SCHULTZ, 1976 A; 1976 B); a religião dos Terêna, no estado de Mato Grosso, também apresenta características da prática xamânica (SILVA, 1976); os Tampi-táua também recorrem a práticas xamânicas (BALDUS, 1976; 1969); os parakañas, no estado do Pará, também recorrem a esse tipo de

³⁰ Whitley (2005) afirma que os seis estágios mais comuns do transe são: 1º) Morrer/ matando; 2º) voando/agressão; 3º) voo mágico; 4º) afogamento/ natação; 5º) excitação sexual/ libertação; 6º) transformação corporal.

prática religiosa, demonstrando uma extensa recorrência nas tribos indígenas brasileiras (FAUSTO, 2001).

A sétima perspectiva está relacionada com a “arqueoastronomia, arqueologia dos sentidos e arqueoacústica”. Arqueoastronomia é um segmento do estudo da arte rupestre que visa correlacionar os fenômenos celestes aos significados da arte rupestre, postulando que os grupos humanos do passado detinham conhecimentos astronômicos e uma noção de espaço e tempo, os principais problemas dessa perspectiva estão no campo metodológico e o uso excessivo de analogias (NADER, 2004; WITHLEY, 2005; BELTRÃO; PEREZ, 2006). Beltrão (2000) afirma que as pinturas rupestres contidas na Toca do Cosmos representariam a ideia de um relógio solar, onde estariam divididos 24 segmentos que corresponderiam à divisão do dia ou uma imagem representando o movimento solar durante o dia (ver figura 1 e 2).



Figura 1. Divisão das horas de um dia, Toca do Cosmos, Central – BA. Fonte: Beltrão, 2000, p.94.



Figura 2. Percurso aparente do nascente e poente do sol, Toca do Cosmos, Central – BA. Fonte: Beltrão, 2000, p.95.

A arqueologia Sensorial é uma disciplina oriunda da antropologia dos sentidos, na qual os sentidos são utilizados para a compreensão da realidade social, logo adotando uma visão subjetiva, idealista e interpretativa do registro arqueológico (CLASSEN, 1997; PELLINI, 2010).

A visão multissensorial e a confiança exacerbada nos sentidos causam alguns problemas de aceitação metodológica desse tipo de perspectiva no meio acadêmico, em especial no sentido de reproduzir as experiências do passado a partir das experiências do presente (FAHLANDER; KJELLSTRÖM, 2010; PELLINI, 2015). Classen (1998) demonstra a importância dos sentidos

para a compreensão da experiência, onde a privação da visão pode estimular outros sentidos a trabalharem de uma forma diferenciada, proporcionando uma melhor experimentação da realidade.

A arqueoacústica é um campo da arqueologia que estuda a relação do som e os sítios arqueológicos, onde grupos humanos usavam para se comunicar ou realizar rituais musicais (OLIVEIRA *ET AL*, 2013). Assim, existindo a possibilidade de grupos humanos do passado terem construído monumentos megalíticos, levando em consideração a dispersão do som no local, no intuito de aumentar a potência e criar um maior efeito sonoro, influenciando o padrão de desenvolvimento do cérebro humano (COOK *ET AL*, 2008).

Boivin, Brum e Fullagar (2006) demonstram a partir de um caso em um complexo de sítios neolíticos Sanganakallu-Kupga, na sul da Índia, onde autores observaram uma relação entre as gravuras rupestres e propriedades acústicas nas rochas locais, identificando os padrões de percussão e comparando com os grafismos encontrados no local.

Rifkin (2009) expõe um estudo em Klipbak, na África do Sul, acerca da relação de gravuras rupestres, a construção da paisagem e a acústica, afirmando que a música tem o poder de reforçar e manter a identidade dos grupos, a partir de experiências constatadas em várias comunidades e, assim, concluindo que a música, a dança, o canto, a acústica e o movimento fazem parte de um processo ritual. A combinação de todos esses elementos contribuiria para o processo de contato com o sobrenatural, sustentando a tese de que o som percussivo fazia parte desse ritual e estaria relacionado com as gravuras rupestres do local.

CAPÍTULO 2. UMA HISTÓRIA DA ARTE PRÉ-HISTÓRICA

El arte comienza a desarrollarse, preponderantemente al servicio de magia y culto. En las imágenes realistas de los animales y en las danzas de imitación de éstos se emplean principios formales artísticos, al igual que en la representación figurativa y en los adornos derivados de los amuletos; a parte de instrumentos de percusión encontramos también los primeros instrumentos de viento. K. Dittmer

As manifestações artísticas do gênero hominídeo estão relacionadas com seu desenvolvimento físico e mental (expansão da consciência e estímulos à imaginação), à medida que se desenvolvem no sentido de adaptar ao ambiente e as mudanças climáticas no mundo (HAWKES, 1966; LEWIN, 1999). Esse desenvolvimento não apareceu apenas no campo da produção de ferramentas, mas também no campo das ideias artísticas.

O ato de pintar, gravar e esculpir na rocha demonstra um intuito de transmitir ou depositar uma informação e/ou mesmo ser uma atividade lúdica para aguçar as habilidades manuais. Seu principal diferencial consistia no ato de denotar valores aos símbolos, impresso nas rochas sua perspectiva acerca do mundo e seu cotidiano (LEROI-GOURHAN, 1964; SANDARS, 1968; PINKER, 2001; MARTINEZ, 2014).

Essa necessidade de modelar a natureza é encontrada nos primeiros hominídeos, como *Homo erectus*, *Homo habilis* e *Homo antecessor*, que são atribuídas às primeiras manifestações culturais no passado. O *Homo erectus* teria usado pigmentos preparados para pintar alguns objetos acerca de 300 mil anos atrás (PROUS, 2007 B). As gravuras rupestres mais antigas estão localizadas na Alemanha, remontando quase 300 a 250 mil anos atrás, demonstram a prática da arte rupestre por homens pré-sapiens³¹ (PESSIS, 2002).

O *homo sapiens* e o *homo de neanderthal*³² aprenderam a representar o mundo a partir de pinturas e gravuras dentro das cavernas europeias entre 40 a 10 mil anos atrás, coincidindo com um período de clima frio na região (LEROI-GOURHAN, 1984; BAHN, 2012). A arte pré-histórica é um importante indicativo para compreendermos o cotidiano desses grupos. Os registros gráficos são uma espécie de porta para adentrarmos nesse universo simbólico em

³¹ Hawkes (1966) afirma os *Pithecantropi* foram os primeiros a usar cristais de quartzo, flores, rochas e penas para a prática de adornos na caverna de Choukoutien, na China.

³² Existe uma discussão acerca da possibilidade do *Homo de Neanderthal* ter feito pinturas e gravuras na Gruta El Castillo, na Espanha. Leroi-Gourhan (1975, p.102) afirma que “(...) os Neandertalenses manipularam o ocre vermelho natural, e que, uma vez ou outra, rabiscaram com pontas de sílex alguns traços em fragmentos de ossos.”.

decorrência da falta de registros escritos inteligíveis (GAMBLE, 2002; HAWKES, 1966; JUSTAMAND, 2011 A, 2011 B).

A arte pré-histórica foi descoberta no meio acadêmico na segunda metade do século XIX, sendo que seu reconhecimento apenas ocorreria no início do século XX, mas relatos desse tipo de manifestações simbólicas remontam a antiguidade em vários continentes do mundo (LAMING-EMPERAIRE, 1951; GUINEA, 1980).

Bahn (1999 b) afirma que o filósofo chinês Hasn Fei (280 – 233 a.C.) descreveu gravuras rupestres encontradas há mais 2,3 mil anos atrás, citadas na obra de Fei Zei; enquanto o geografo chinês Li Daoyuan (386 – 534 a.C) relatou a existência gravuras rupestres em um livro do geógrafo chinês Shui Jing Zhu.

No continente europeu, um dos relatos mais antigos de inscrições rupestres pertence ao Papa Calixtus III (1378 – 1458 d.C.), que mandou investigar sua existência no Vale des Merveilles, na França, em 1458. François de Belleforest (1530 – 1583 d.C.) elaborou uma obra chamada *Cosmogonies Universelle*, descrevendo a existência de inscrições rupestres na caverna de Rouffignac, na França, em 1575; enquanto o espanhol Oronato Lorenzo menciona o registro rupestre em um manuscrito, *Accademico dei Giordani di Belverdere*; Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) menciona a existência de pinturas rupestres nas cavernas espanholas em sua peça, *Las Batuecas del Duque de Alba*, em 1575 (BAHN, 1999 B).

O continente europeu naquele momento estava atravessando um período de Reforma Religiosa no século XVI, onde os principais estamentos do catolicismo estavam sendo criticados e suas explicações para objetos estranhos encontrados, usualmente atribuídos a uma raça pré-adamita ou aos povos bárbaros invasores da baixa Idade Média (séc.X-XV) (LAMING-EMPERAIRE, 1951). As investigações acerca do período das antiguidades foram incentivadas pelos papas Pio II (1405-1464) e Alexandre VI (1452-1503 d.C.), que constituíram coleções de antiguidades, que se tornaram grandes acervos na cidade de Roma (FRANCH, 1999).

O interesse pela origem desses objetos do passado está relacionado a busca pela Antiguidade Clássica e sugestionado pelo movimento Renascentista dos séculos XIV ao XVI, que marca um primeiro momento de uma arqueologia descrita (MOBERG, 1968).

Os primeiros registros de pinturas e gravuras rupestres no continente africano remontam a 1685, quando o capitão holandês Simon van der Stel (1639 – 1712) descreveu sua existência na África do Sul. Em 1752, os exploradores guiados por August Frederik Beutler (1728-??), em 1778, encontrou pinturas rupestres na parte oriental de Cape, na África do Sul (QUELLEC, 2004).

Em 1721, um religioso português relata ter visto pinturas rupestres em Moçambique, enquanto o comerciante holandês J. Keyts cita sua existência em um relatório, em 1678 (BAHN, 1999 B). Entre 1790 e 1791, Jacob Van Reenen relata em seu diário ter observado pinturas rupestres, que classificou como “caricaturas”; enquanto o geólogo George William (1822-1882) aborda a existência de uma grande variedade de pinturas e gravuras em Orange Free State, na África do Sul (QUELLEC, 2004).

Na região africana do Mali, as primeiras notícias sobre registros rupestres surgem no início do século XX, o pesquisador Louis Augustín Maire Desplagnes (1871-1914) estudou esses registros; enquanto na região da Azânia, o jesuíta Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) reportou ter encontrado pinturas rupestres na região em 1929 (QUELLEC, 2004).

Evans-Pritchard (2011), ao estudar as sociedades dos Nuer, localizadas nos países da Etiópia e Sudão na década de 1930, demonstrando a importância do gado para sua economia política (apesar de descrever que não possuem um governo centralizado e vivem em regime de anarquia ordenada) e justiça (as respostas ao furto do gado e conflitos com as tribos vizinhas) na sua sociedade, a ponto de serem representadas em miniaturas de argila, assim, ocupando um espaço importante na sua sociedade, semelhante aos desenhos de algumas sociedades paleolíticas europeias de outros animais.

No continente europeu, o primeiro registro acerca arte pré-histórica é datado de 1834, quando A. Brouillet encontrou um fragmento de ossos com o desenho de dois animais gravados na caverna de Chaffaud em Savigne, na França, logo, nesse primeiro momento voltou-se para o estudo dos aspectos estéticos na arte rupestre (LAMING-EMPERAIRE, 1951).

O primeiro periódico de pré-história de aceitação internacional foi *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme*, por Gabriel Mortillet, em 1864. Os principais debates no período eram acerca da antiguidade do homem e a busca por uma periodização de sua pré-história. John Lubbock propôs a seguinte divisão em 1867: 1º) Paleolítico (Idade da pedra lascada), onde grupos humanos eram nômades; 2º) Neolítico (Idade da pedra polida), onde os grupos tornaram-se sedentários e descobriram a agricultura; 3º) Idade do Bronze e 4º) Idade do Ferro, onde os grupos humanos estão inseridos dentro do período histórico (ALMAGRO, 1973).

Edouard Lartet (1801-1871) construiu um quadro de referência para arte paleolítica europeia fundamentada na paleofauna extinta: 1º) bisão; 2º) rena; 3º) mamute e rinoceronte; 4º) urso das cavernas, determinados por ordem de antiguidade. Ele menciona ter encontrado um fragmento de marfim, que continha um desenho gravado de mamute, um animal extinto e apontando para antiguidade desse vestígio arqueológico. Enquanto François Major encontrou

durante sua caminhada dois objetos decorados próximos do Mont Salève, em Veyrier, na França, no século XIX (BORDES, 1967; LEROI-GOURHAN, 1968).

O primeiro complexo de sítios arqueológicos encontrado é a Gruta de Altamira, na província de Santander, na Espanha. A gruta foi achada por Modesto Cubillas Perez quando (1820-1881) procurava seu cão perdido entre as rochas, descobrindo a gruta em 1868 (GUINEA, 1980). Apenas em 1879, quando Marcelino de Sautuola (1831-1888) e sua filha María Justina Sanz de Sautuola y Escalante (1870-1946), de 9 anos de idade, entraram dentro do local e Maria se afasta para uma passagem no interior da gruta, logo descobrindo pinturas rupestres no local, gerando dentro do meio acadêmico um debate sobre sua autenticidade (GUINEA, 1979).

Sautuola publicou o resultado de suas pesquisas e reproduções dos grafismos encontrados na obra *Breve apuntes sobre algunos objetos prehistoricos de la província de Santander* em 1880, sendo alvo de muitas críticas no meio acadêmico (BERROCAL, FRAGUAS-BRAVO, 2009). Infelizmente, Marcelino de Sautuola morreu sem ter devido reconhecimento da autenticidade da antiguidade das pinturas rupestres de Altamira em 1888. Somente em 1902, quando Émile Cartailhac (1845-1921) publicou o artigo *Mea culpa d'un sceptique* na revista *L'Anthropologie*, pedindo desculpas pelos juízos de valores sobre as ideias de Sautuola e reconhecendo a autenticidade e antiguidade da arte pré-história em Altamira (GUINEA, 1980).

A gruta de Altamira foi intensamente estudada pelo pesquisador francês Henri Breuil no período de 1884 a 1903, construindo um primeiro quadro de classificação para as obras rupestres no local (BRÉZILLON, 1981; SANCHIDRIÁN, 2005). Outras grutas contendo pinturas e gravuras rupestres foram descobertas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX no continente europeu, como Les Grèze (1904), Gargas e Niaux (1906), Bedeilhac (1907), Le Portel (1908), Tuc d'Audoubert (1912), Trois Frères (1914), Montespan (1923) e Labastide (1923) (MARINGER; BANDI, 1952).

A caverna de Lascaux foi descoberta por quatro meninos no dia 12 de setembro de 1940, eles estavam se divertindo próximo do local e entraram em uma pequena abertura entre rochas, observando a existência de uma grande concentração de pinturas e gravuras rupestres, sendo considerado por alguns pesquisadores da arte pré-histórica como a capela Sistina da Pré-história (BAHN, 1999 B, LEWIN, 1999).

As principais pesquisas acadêmicas foram realizadas pelo abade Henri Breuil na caverna de Lascaux, que buscou evidenciar uma cronologia das pinturas rupestres a partir do estudo das

sobreposições³³ e explicação de seu significado a partir da hipótese da caça. Breuil e Lantier (1951) explicaram o significado das pinturas associadas à magia da caça e o desejo de ser recompensada durante a caçada, uma tentativa de ligação com sobrenatural (LEROI-GOURHAN, 1968).

Durante as décadas 1950 e 1960, Leroi-Gourhan (1968) conduziu um estudo sistemático acerca das pinturas rupestres na caverna de Lascaux, onde obteve uma conclusão diferente de Breuil e Lantier (1951). Leroi-Gourhan afirma que Henri Breuil valorizava determinados registros em contrapartida de outros, visando evidenciar as representações que sustentassem sua hipótese da caça (BAHN, 1999 B).

Dentro desse contexto, Leroi-Gourhan (1968) adotou uma perspectiva estruturalista para elaborar uma cronologia da arte rupestre de Lascaux, levando em consideração quatro categorias analíticas de grafismo: a) **geométrico puro**, no que tange as figuras geométricas não identificadas; b) **figurativo geométrico**, para linhas ou superfícies geométricas ou formas passíveis de identificação; c) **figurativo sintético**, designaria as formas que permitiam a identificação de um sujeito sem os objetos pessoais; e d) **figurativo analítico**, que permitiria uma identificação total do grafismo.

Leroi-Gourhan (1984) estabeleceu uma cronologia para a arte rupestre europeia da seguinte forma: **I- Período Pré-figurativo** (50-35 mil anos), onde os grupos humanos descobriram o ocre para pintar; **II- Período Primitivo (Estilos I e II)** – 30 a 20 mil anos atrás, marcada pela presença de grafismos não identificados (retas, círculos e traços); **III- Período Arcaico (Estilo III)** – 20 a 15 mil anos atrás, esboços das primeiras figuras de animais e humanos; **IV- Período Clássico (Estilo IV)** – 15 a 10 mil anos atrás, apogeu da arte do paleolítico europeu com a presença de pinturas realistas com simetria e profundidade; **V- Período Tardio (Estilo IV recente)** – 10 mil anos atrás.

Nas décadas de 1950 e 1960, várias obras foram publicadas no campo da arte rupestre pré-histórica, como: *The Art of Stone Age: forty thousand years of rock art*, de Hans-Georg Bandi, Henri Breuil, Lilo Berger, Henri Lhote, Erik Holm e Andreas Lommel, de 1961; *La signification de l'art rupestre paléolithique*, de Annette Laming-Emperaire, de 1962; *El presente eterno*, de Sigfried Giedion, de 1964; e *The Art of Prehistoric Man in western of Europe*, de André Leroi-Gourhan, de 1968.

A descoberta da caverna de Chauvet por grupos de pesquisadores sob a liderança de Jean-Marie Chauvet, em dezembro de 1994, revelou pinturas rupestres que seriam as mais antigas

³³ SUPERPOSIÇÃO: “(...) la situación de un motivo de arte rupestre que ha sido colocado sobre otro motivo anterior; (...)” (BEDNARIK ET AL, 2003, p.131).

do continente europeu, remontando as datações absolutas entre 33 a 32 mil anos atrás. O registro rupestre do sítio é composto por grafismos de zoomorfos como de ursos, ideomorfos, cavalos, rinocerontes, mamutes e impressões naturalistas, como mãos em positivo, também possui a presença de gravuras rupestres (CLOTES, 2008).

2.1 A arte rupestre pelo olhar da historiografia brasileira: uma história escrita nas rochas

Os primeiros registros sobre a arte rupestre brasileira remontam o século XVI, quando os europeus iniciaram o processo de colonização do continente americano, usualmente esses relatos eram feitos por religiosos, aventureiros, naturalistas e militares que estavam a serviço de alguma nação europeia (Portugal, Espanha, Holanda e França). A grande decepção dos portugueses nos primeiros séculos de colonização foi fato de não encontrarem grandes reservas de metais preciosos (ouro e prata) como na América Espanhola e grandes civilizações, como a Inca e Asteca (RIBEIRO, 1979).

A arqueologia científica brasileira desenvolveu-se na metade do século XIX e início do século XX, onde a necessidade de construir uma identidade nacional fomentou pesquisas no campo da História, Antropologia e Geografia, atraindo a vinda de muitos naturalistas para pesquisarem sobre a história do Brasil (CAVALCANTE, 2008).

O primeiro documento histórico que relata a presença de gravuras rupestres está contido na Nova Gazeta Alemã, de 1511, onde afirma ter encontrado as pegadas de São Tomé no Brasil (SCHÜLLER, 1915). Essa presença da São Tomé reforçou a ideia da catequização dos indígenas brasileiros, tanto Padre Manuel de Nobrega (1517-1570) faz menção das “pisadas figuradas” em uma rocha na obra Cartas do Brasil, atribuídas a Tomé (CORREIA, 1992).

Pero de Magalhães Gandâvo (1540-1580), no seu escrito Tratado da terra do Brasil, publicado na segunda metade do século XVI, aborda os costumes dos nativos de pintarem seus corpos e realizarem desenhos a partir de traços por todo o corpo, também perfurarem os lábios e realizarem orifícios em suas faces, no sentido de destacar-se dos demais membros de sua tribo (GANDÂVO, 1964).

Gabriel Soares de Sousa (1540-1591) citou o ritual, por parte dos tupinambás, de pintura corporal, utilizando o jenipapo ou urucum para a preparação de cerimônias espirituais, para a guerra ou sacrifício do inimigo em cativeiro de um inimigo em 1587 (SOUSA, 1971).

André Thévet (1502-1590) e Jean de Lery (1536-1613), durante a ocupação francesa (1550-1560) na baía da Guanabara (atual cidade do Rio de Janeiro), descrevem as pinturas

corporais realizadas por nativos no intuito de embelezar e preparar-se para a guerra (THEVET, 1978; LERY 1960).

O aventureiro e militar alemão Hans Staden (1525-1576) esteve em duas oportunidades no Brasil, entre os anos 1548 até 1554, onde foi feito prisioneiro pelos índios tupinambás na capitania de São Vicente, onde descreveu seus costumes, economia de subsistência e hábitos cotidianos, prática da pintura corporal e antropofagia dos inimigos, seu maior temor durante sua estadia forçada no local e sendo tratado como um bicho de estimação pelo senhor (STADEN, 1959).

O jesuíta português Fernando Cardim (1549-1625), durante sua estadia no Brasil servindo à Portugal, escreveu seu Tratado da terra e da gente do Brasil, elaborado entre 1583 a 1590, descoberto pelo historiador Francisco Varnhagen, no século XIX. Cardim (1978) afirma que os índios não tinham conhecimento algum acerca da existência de um criador, muito menos acerca do céu ou adoração a algum santo, muito menos de realização de cerimônias religiosas ou alguma ideia acerca da natureza da morte. O interessante de seu relato etnográfico é o fato de abordar os costumes dos nativos, como o casamento, as maneiras de comer e beber, a forma de dormir, como se vestiam, a construção das casas, a forma de educar seus filhos, tratamento com os hóspedes, o costume de fumar, os principais tipos de adornos e suas cerimônias fúnebres (CARDIM, 1978).

O religioso francês Claude D'Abbeville (1577-1632) conta que os índios tinham o hábito de fazer pinturas corporais policromáticas, em forma de motivos em várias partes do corpo, a partir de uma tinta extraída do jenipapo durante sua passagem no Maranhão, no princípio do século XVII (D'ABBEVILLE, 2002).

Outro religioso francês, Yves d'Évreux (1577-1632), conta o relato de uma indígena acerca de gravuras rupestres imprimidas na rocha em forma de “(...) mesa, letras, a forma de seus pés e dos seus companheiros, as patas dos animais que traziam, os furos dos cajados a que se arrimavam em viagem” (D'ÉVREUX, 2002, p.252-253).

Frei Vicente de Salvador (1564-1635) relatou existência das pegadas de São Tomé na capitania hereditária da Bahia, onde postula a presença do santo nessa região e seu contato com os nativos, tentando repassar os valores do cristianismo para eles. (SALVADOR, 1965).

Gaspar Barléu (1584-1648) descreveu na sua passagem pelo Brasil, durante a ocupação holandesa do Nordeste (1630-1654), os hábitos dos indígenas em se adornar, pintar seus corpos, cuidar dos cabelos, perfurarem os lábios e narinas inserindo pedrinhas e pedacinhos de paus, também cita a forma de tratamento com seus inimigos, no caso o ritual da antropofagia e sua significação (BARLÉU, 1974).

O padre Simão de Vasconcelos, em sua narrativa “Das noticias curiosas e necessárias das Cousas do Brasil”, cita a existência das pegadas de São Tomé no litoral brasileiro e a presença do Santo que viveu com os nativos durante um período, em especial nas capitanias São Vicente e Bahia de Todos os Santos, em 1663 (VASCONCELOS, 1977).

Uma conversa entre Alviano e Brandônio, registrada no livro *Diálogo das Grandezas*, escrito em 1618, cita a descoberta de gravuras rupestres pelo capitão-mor Feliciano de Carvalho no leito do rio Arasoagipe, na Paraíba, em 1589 (FERNANDES, 1977). O militar holandês Elias Herckmans (1596-1644) menciona ter encontrado inscrições rupestres em uma missão exploratória na capitania da Paraíba, em 1641 (DENIS, 1980).

Sebastião da Rocha Pitta (1660-1738), na sua obra *História da América Portuguesa*, cita a presença das pegadas de São Tomé e sinais em forma de cruz em várias partes do Brasil e locais da América Espanhola no século XVIII, representando a presença do cristianismo entre os nativos e sendo um testemunho da fé cristã (PITTA, 1964).

Frei Gaspar Madre Deus (1715-1800) conta acerca da existência de sambaquis (ostreiros) que eram usados para extrair a matéria-prima para fazer a cal, onde, sendo achados machados feitos de rochas, fragmentos de cerâmica, esqueletos humanos e restos de mariscos. Também cita a existência das pegadas de São Tomé na praia de Embaré, entre as Vilas de Santos e São Vicente, na capitania de São Vicente. Frei Gaspar da Madre Deus afirma que Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1695-1799) relatou a existência das mesmas pegadas na freguesia de Santo Amaro de Jaboatão, na capitania de Pernambuco, no século XVIII (MADRE DEUS, 1953).

Entre o final do século XVIII e início do século XIX, o padre Francisco Teles de Menezes registrou relatos acerca de pinturas e gravuras rupestres nos estados da Paraíba, Ceará, Pernambuco e Piauí, totalizando 274 sítios arqueológicos, levando hipóteses sobre seus significados como uma forma de linguagem e/ou relacionada a noções astronômicas em sua obra *Lamentações brasílicas* (GASPAR, 2003). Posteriormente, esses relatos de padre Francisco Teles foram severamente criticados e considerados imaginários por Tristão de Araripe (1821-1908) no seu livro *Cidade petrificadas e inscrições lapidares no Brasil* em 1896 (PINTO, 1935).

O naturalista Alexander Von Humboldt (1768-1859) realizou uma expedição no continente americano, relatando a existência de pinturas e gravuras rupestres na região do rio Orinoco na Amazônia e na Guiana, com desenhos de animais, sois, jaguares e crocodilos (HUMBOLDT, 1971).

O inglês John Luccock esteve no Brasil entre 1808 a 1816, empreendendo viagens ao Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde encontrou relatos entre os nativos acerca um senhor idoso vestido de branco, chamado de Tomé, que ensinou aos indígenas a se vestir, alimentar, plantar e viver em sociedade, e que posteriormente foi embora, mas prometendo voltar ao local (LUCCOCK, 1975).

O pintor português Henry Koster (1793-1820), durante sua viagem a região Nordeste do Brasil em 1809, mais especificamente na Paraíba, conta o relato de um vigário acerca de figuras desenhadas em uma rocha próxima a margem de um rio, onde tinham muitos caracteres desconhecidos e a representação de uma forma feminina (KOSTER, 1942).

O naturalista francês Ferdinand Denis (1790-1890) esteve na América do Sul entre 1816 a 1821, realizando uma descrição pormenorizada das tribos indígenas e paisagens naturais do Brasil. Denis (1980) aborda os costumes, hábitos, religiosidade e organização social dos indígenas, fazendo comparações entre a lenda de São Tomé com as representações da civilização astecas e fenícias, o interessante é o fato de citar a presença de gravuras e pinturas rupestres em Pernambuco, Paraíba e no Piauí, realizando uma série de questionamentos acerca de sua origem e seus significados.

O engenheiro alemão de minas Wilhelm Ludwig Von Eschwege (1777-1885), ao realizar trabalhos nas Minas Gerais entre 1811 a 1821, cita a existência de fósseis humanos e de animais nas cavernas locais, afirmando que esses locais eram para habitação e alimentação dos grupos humanos no passado (ESCHWEGE, 1996).

O historiador inglês Robert Southey (1774-1843) publicou um compêndio acerca da história do Brasil entre 1810 a 1819, onde aborda as referências acerca de São Tomé no Brasil e a prática da pintura corporal por parte dos índios tupinambás de cores vermelha, amarela, azul e uso da plumagem para confecção de adornos (SOUTHEY, 1977, v.1).

O botânico G.W. Freireys (1789-1825), durante sua estadia no Brasil entre 1813 a 1815, percorreu regiões do Rio de Janeiro e Minas Gerais, assim descrevendo os costumes dos indígenas e dos escravos, por fim, afirmou que não possuíam leis, regras e destruíam tudo ao seu redor, por isso a necessidade de um senhor (FREIREYSS, 1982). Conta Freireys (1982) o ritual da festa de embriaguez dos índios Coroados e os rituais de dança dos índios Puris, demonstrando o desenvolvimento da religiosidade entre os nativos.

Os naturalistas europeus Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868) e Johann Baptist Von Spix (1781-1826) realizaram pesquisas acadêmicas entre 1817 a 1821 no Brasil, registrando uma série de informações de cunho zoológico, botânico e etnográfico. Dentro dessas observações registraram a presença de grafismos rupestres na Serra do Anastácio, no

interior do sertão da Bahia, e gravuras rupestres nas margens do rio Japurá, na região da Amazônia, com desenhos de rostos humanos e cenas de movimento (MARTIUS; SPIX, 1979, vol. II e III).

O padre Manuel Aires de Casal (1754-1821) afirmou ter encontrado hieróglifos pintados nas rochas da Serra das Letras, no estado de Minas Gerais, em 1817, relatando que “(...) não passam de toscos e ilegíveis, que a ignorância do povo atribui à mão do apóstolo Tomé, devem seu princípio a partículas ferruginosas, segundo parece (...)” (CASAL, 1943, p.265).

O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) menciona ter encontrado pinturas rupestres de coloração vermelha com forma de pássaros, traços isolados e imagens de cenas em um vale próximo ao Arraiá do Tijuco (Diamantina-MG) em 1817, atribuindo aos indígenas que habitavam a região antes do processo de colonização portuguesa (SAINT-HILAIRE, 1974). Também cita a prática de pintura corporal e embelezamento com adornos pelos índios botocudos no vale do Jequitinhonha (SAINT-HILAIRE, 1975).

O professor Joaquim Felício dos Santos (1822-1895) descreveu no seu romance *Acaya-1729* a existência de uma grande árvore na região de Diamantina, que continha uma escrita hieroglífica de coloração vermelha feita de urucum e de origem indígena, que detinha segredos da história dos primeiros nativos na região (SANTOS, 2004).

O naturalista austríaco Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834) participou da missão austríaca no Brasil que veio com a princesa Maria Leopoldina da Áustria (1797-1826), realizando viagens etnográficas pelo interior do Brasil. Pohl (1976) relatou os hábitos dos indígenas da pintura corporal com o uso do urucum, do jenipapo e óleo de palmeira, realizando desenhos corporais. Também reforça a ausência da religião cristã dos indígenas, mas apreciavam suas próprias festas religiosas e ornamentavam-se com penas, garras de animais e outros tipos de adornos (POHL, 1976).

O pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) citou a existência de pinturas rupestres na Serra do Anastácio, em Minas Gerais, na sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em 1834, segundo ele: “(...) Não é de estranhar que os selvagens tupis, uma língua cujas combinações sutis podem exprimir os menores detalhes de seu pensamento, tenham naturalmente procurado ‘reproduzir-lhe a expressão, de uma maneira inteligível e durável, por meio de sinais ou desenhos hieroglíficos’ (DEBRET; 1986 p.98) (ver figura 3).

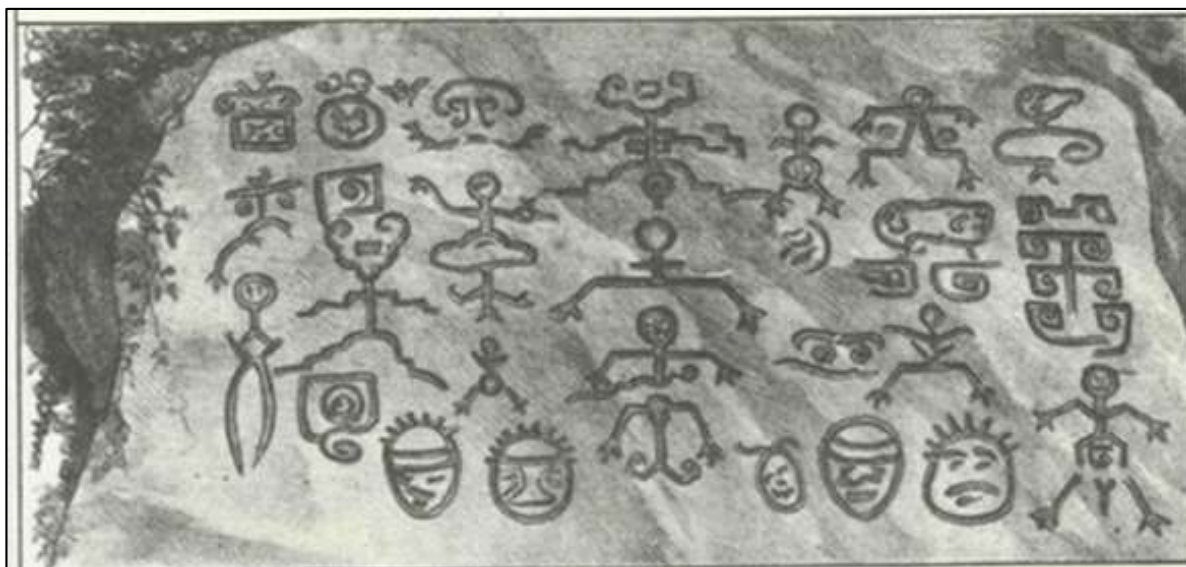


Figura 3. Arte rupestre encontrada por Debret na Serra dos Anastácio. Fonte: Debret, 1986, p.99.

Johann Moritz Rugendas (1802-1858) relata o costume entre os indígenas brasileiros que pintavam seus corpos de tintas de coloração vermelha, azul, amarela e preta, desenhando vários tipos de motivos em seus corpos, pintando dos pés a cabeça e abordando o processo de preparação das tintas (RUGENDAS, 1987).

Em 1841, o cônego Benigno José de Carvalho e Cunha (1789-1849) foi designado pelas autoridades coloniais brasileiras para procurar uma cidade perdida, citada em manuscrito por três aventureiros, datado de 1753, que citavam a existência de pinturas rupestres na Bahia (SAMPAIO, 1998).

Alcide d'Orbigny (1802-1857) relata o uso de tintas feitas de urucum e jenipapo para elaboração de pinturas corporais entre os índios, especialmente entre crianças e mulheres, contando o relato etnográfico entre os índios puris, que se enfeitam de penas de animais e pintam-se o corpo durante suas cerimônias religiosas (D'ORBIGNY, 1976).

Luís Agassiz (1807-1873) conta o registro de pinturas corporais dos índios mundurucus na província do Amazonas, abordando as origens mitológicas de seus motivos corporais e ressaltando sua importância, por fim, citando o modo de realização das pinturas corporais (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975).

O botânico dinamarquês Peter Lund (1801-1880), que residiu na região de Lagoa Santa, na província de Minas Gerais, durante o século XIX, pesquisou várias grutas cársticas em busca de fósseis de animais extintos, inaugurando a paleontologia e a arqueologia no Brasil (PEREIRA JUNIOR, 1967). Lund encontrou pinturas rupestres ou “rochedos indígenas” na gruta da Cerca Grande, onde foi desenhado pelo seu assistente norueguês Peter Andreas Brandt (1792-1862) (HOLTEN; STERLL, 2011).

O naturalista Hermann Burmeister (1807-1892), durante sua passagem no Brasil, visita Peter Lund, que o leva para conhecer a Gruta da Lapa Vermelha e outra gruta menor, ficando admirado com a pesquisa paleontológica de Lund entre 11 e 12 de maio de 1851 (BURMEISTER, 1980).

José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898) foi um explorador militar da região centro-oeste do Brasil na segunda metade do século XIX, citou a existência da cultura material Marajoara na Ilha de Marajó, no Pará (MAGALHÃES, 1975). Magalhães (1975) fez anotações e inferências acerca dos costumes dos indígenas e comparando as civilizações ameríndias no Peru, considerando nossos nativos em grau de desenvolvimento inferior em relação à eles. O padre João de Sotto Mayor encontrou vestígios de gravuras rupestres no rio Pacajá, no estado do Pará, em 1658 (PEREIRA, 1996).

No decorrer do século XIX, relatos de João Daniel, do capitão-mor Antônio Pires de Campos Bueno e do naturalista Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888) denotam a existência de pinturas e gravuras rupestre na região norte do Brasil, conjuntamente, o geólogo inglês Charles Frederick Hartt (1840-1878) redigiu um artigo acerca de inscrições rupestres na província do Amazonas (HETZEL; NEGREIROS, 2007; PEREIRA, 2003).

A presença de gravuras rupestres na região é relatada desde o século XVIII na Guiana Inglesa (atual Guiana), associada a vestígios de rochas manufaturadas, também encontradas em Puerto Cabello, São Estevão na Venezuela, na área de Boruca na Costa Rica, na região da Guiana Francesa nas margens dos rios como Oiapoque (FRANCH, 1982).

O príncipe Adalberto da Prússia (1811-1873) esteve no Brasil na primeira metade do século XIX, conheceu a cidade do Rio de Janeiro, as margens do rio Paraíba do Sul e o Xingu, que o impressionou muito. Ele cita em suas descrições sobre os hábitos dos índios realizarem pinturas corporais como forma de adorno e enfeites, citando rituais religiosos e cerimônias coletivas dos nativos (ADALBERTO, 2002).

O inglês Richard Francis Burton (1821-1890) conta ter colhido informações acerca de “rochedos com inscrições” no leito do rio Paraíba do Norte e outras partes do continente sul americano, pertencendo a algum povo desaparecido que ali habitou (BURTON, 1976). Burton (1977) cita a presença de “pedras escritas” na região do baixo São Francisco, em Icó da Ipuera, em Itacoatiara, no Pé de Serra, Saltado e próximo de Curral dos Bois, estando essas imagens associadas a lendas de tesouros escondidos e assombrações.

Alfred Russel Wallace (1823-1913) relatou a existência de pinturas e gravuras rupestres em Monte Alegre, no Pará, e em locais como nas cachoeiras de Tipiaca, Tucano, Tucunaré,

Uaracu-Pinima e Taiaco, na região norte do Brasil, fornecendo uma explicação para o significado das mesmas (WALLACE, 1979).

Walter Henry Bates (1825-1892), colega de viagem de Alfred Wallace na expedição pelo norte do Brasil, narrou uma cerimônia religiosa entre os índios Tucanos, onde descreveu as etapas de preparação do ritual e a ingestão de bebidas alucinógenas, que lhes forneciam poderes sobrenaturais (BATES, 1979) (Ver anexo A).

O naturalista francês Henri Antatole Coudreau (1859-1899) foi contratado pelo governo da província do Pará para explorar o interior do estado e registrar informações etnográficas importantes sobre os principais os locais. Coudreau (1977 A) fez uma descrição acerca dos registros de pinturas e gravuras rupestres em Arencre, Cantagalo e nas margens esquerda do rio Tapajós e do rio Orenoco. Também Coudreau (1977 A) citou a prática de pinturas corporais dos índios mundurucus, que consideravam como uma forma uniforme corporal, contendo desenhos de vários tipos e motivos em seus corpos.

Coudreau (1977 B; 1980) descreveu gravuras rupestres encontradas nas cachoeiras do Itamaracá e Tapaiúna, onde tentou identificar as formas desenhadas no painel rochoso e fazendo alusão as letras A e T, interessante é postular uma antiguidade para essas gravuras, e tentou identificar a forma de confecção dos desenhos na rocha, provavelmente a partir de uma ponta de granito (ver anexo B).

O conde italiano Ermano Stradelli (1852-1926) realizou expedições etnográficas no estado do Amazonas na segunda metade do século, relatando a existência de gravuras e pinturas nas fozes dos rios Apapury e Blanco, nas margens dos rios Negro e Solimões e próximo da vila de Moura (STRADELLI, 2009).

O barão de Santa-Anna Nery (1848-1901) publicou o livro “O País das Amazonas” em 1884, no qual abordou a história, a natureza, os costumes indígenas e dos habitantes da região, onde citou a presença de traçados hieróglifos atribuídos aos primitivos habitantes do local, em Itacoatiara (pedra pintada) na margem oriental do rio Madeira (NERI, 1979).

O ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt (1858-1919) conduziu uma expedição naturalista pela América do Sul, passando pelo Brasil acompanhado do Coronel Rondon, Capitão Amilcar, Tenente Lira, Tenente Mello, Tenente Laureado e Dr. Cajazeiras do exército brasileiro, percorrendo os rios Amazonas, Tapajós, Teodoro e Ji-Paraná, citando a existência de gravuras rupestres nas margens de um rio durante sua viagem no estado do Mato Grosso (ROOSEVELT, 1943).

A necessidade de construção de uma identidade nacional após o processo de independência do Brasil foi importante, no sentido de estimular pesquisas históricas a

antropológicas, logo se visou relacionar as inscrições rupestres com culturas da antiguidade como fenícia, egípcia, gregos, hunos, hindus, bascos, portugueses, espanhóis, franceses, israelitas, romanos, celtas, etruscos, cananeus, assírios, macedônios e chineses, ou seja, onde houvesse uma tribo perdida, naufrágio ou continentes imaginários, como Lemúria ou Atlantis, poderiam ser ascendentes dos povos americanos (LAMING-EMPERAIRE, 1980; PROUS, 1992).

O raciocínio a partir de analogia foi o principal fundamento desse tipo argumentação, pesquisadores como Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894) que associou as pinturas rupestres a povos da antiguidade e sendo severamente criticado pelo médico português Francisco Ferraz de Macedo (1845-1907) por ter supostamente falsificado uma inscrição fenícia³⁴ e acusando de plágio de um desenho do artista francês Paul L'Epine em 1886 (MARTIN, 2008).

Carl Von Koseritz (1830-1890), durante estadia no Rio de Janeiro, visitou os acervos do Museu de História Nacional, demonstrando o interesse pelos fósseis condicionados no local, oriundos das pesquisas de Lagoa Santa do dinamarquês Peter Lund, e materiais cerâmicos encontrados na Ilha de Marajó, inclusive tangas de argila pintadas e de adorno feminino (KOSERITZ, 1972).

Dentro do contexto das pesquisas antropológicas e arqueológicas, quatro instituições despontaram na produção de conhecimento acerca dos indígenas no Brasil: o Museu Botânico do Amazonas, sob a direção de João Barbosa Rodrigues, em Manaus (1842-1909); o Museu Nacional no Rio de Janeiro, fundado em 1818 pelo rei Dom João VI; o museu Paraense, em Belém, fundando em 1867 sob a direção de Domingos Ferreira Pena (1818-1888) e o Museu Paulista, criado entre 1893 e 1894 sob a direção de Hermann von Ihering (1850-1930), em São Paulo (SCHWARCZ, 1999; FERREIRA, 2010).

O período que compreendeu o final do século XIX até a metade do século, a arqueologia brasileira foi feita por pesquisadores estrangeiros de diversas áreas, o austríaco J.A. Padberg-Drenkpol (1877-1848) foi o primeiro arqueólogo admitido pelo Museu Nacional na década de

³⁴ Conta Brito (2008, p.36) que “A origem da versão de que naufragos fenícios estiveram na Paraíba baseia-se em confusões de leituras e remonta o ano de 1872, quando uma carta anônima chega ao Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro, trazendo informações de uma pedra na localidade de Pouso Alto, no vale do Paraíba, que continha caracteres misteriosos e que fora encontrada na fazenda Joaquim Alves da Costa. A carta apócrifa acompanhada de um desenho onde figuravam linhas de uma escrita desconhecida que, segundo relato, foram copiadas *in loco* pelo filho do fazendeiro. O então diretor do Museu Nacional, o arqueólogo Ladislau Netto, acreditando tratar-se de inscrições fenícias, tratou de divulgar o achado. A notícia correu por diversos periódicos e atraiu a atenção de grandes autoridades. Posteriormente, descobriu-se tratar de uma fraude, até o próprio Ladislau Netto reconheceu seu terrível equívoco. Tentou-se localizar a fazenda de Pouso Alto e o seu proprietário no vale do Paraíba do Sul, contudo descobriu-se que ambos não existiam”.

1920 (COSTA, 1980). O primeiro manual de arqueologia brasileiro foi publicado por Angyone Costa, em 1934, sendo classificado como um dos fundadores da arqueologia brasileira (MARTIN, 1977).

Theodoro Fernandes Sampaio (1855-1937), um explorador do sertão baiano, relatou ter encontrado pinturas rupestres durante seus trabalhos de engenheiro no trajeto de Santa Isabel a São Feliz no vale do rio Mocugê, na Serra da Chapadinha, no estado da Bahia, em 17 de janeiro de 1880 (SAMPAIO, 1998). Etchevarne (2006) afirma que a inovação da abordagem de Sampaio consistia em realizar uma descrição pormenorizada, uso de termos explicativos e denotação simples dos grafismos.

Jose de Azevedo Dantas (1890-1929) realizou um extenso levantamento acerca das pinturas e gravuras rupestres encontrados na região do Seridó, no município de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte, entre os anos 1924 a 1926. Posteriormente, seus escritos foram achados na década de 1980 e publicados pela professora Gabriela Martin, resultando a seguinte obra, “Indícios de uma civilização antigüíssima”, em 1994 (MARTIN, 1994; SANTOS; NASCIMENTO, 2013).

O professor austríaco Ludwig Schwennhangen (1900-1928), quando esteve no Piauí, na década de 1920, como docente do Liceu Piauiense, sustentou a possibilidade dos grafismos rupestres da região de Sete Cidades serem de origem fenícia (mito de sete cidades³⁵), relatando uma longa ocupação dos fenícios na região Nordeste e Norte do Brasil (SCHWENNHANGEN, 1986). Outros pesquisadores, como Onfroy de Thoron, Bernardo de Azevedo da Silva Ramos³⁶ (1858-1931), padre Francisco Lima, Bougard de Magalhães e cônego Florentino Barbosa (1881-1958), corroboram essa perspectiva de uma ocupação fenícia (MARTIN, 2008).

Alfredo Brandão (1874-1944) postulou a ideia de que os registros rupestres seriam produtos de civilizações antigas que estiveram de passagem pelo Brasil na década de 1930, destarte, classificou os registros rupestres em oito grupos de signos, e assim, criou um método interpretativo para estas representações: 1º) signos divinos; 2º) signos mágicos; 3º) signos de animais e vegetais; 4º) signos antropomorfos; 5º) signos de objetos e coisas; 6º) signos aglomerativos; 7º) signos desportivos; e 8º) signos decorativos. Contudo, essa interpretação está

³⁵ Martin (2008, p.32) afirma que “O mito das sete cidades, também relacionado com a ilha Brasil, surgiu na própria Península Ibérica. No século VII, um bispo católico, fugindo da invasão sarracena – que em algumas versões é o próprio rei D.Rodrigo, último da dinastia visigoda derrotada pelos árabes – embarcara em Lisboa rumo ao oeste chegando a um país desconhecido, uma ilha, onde fundara sete cidades”.

³⁶ O pesquisador Bernardo de Azevedo Ramos da Silva, em seu livro *Inscrições e Tradições da América Pré-histórica*, afirma que os grafismos encontrados no continente tem relação às culturas: grega, fenícia, egípcia, assíria, chinesa, persa, indiana ou japonesa, a partir o uso de analogias, realizando um estudo comparativo dos caracteres (RAMOS, 1930).

calçada no campo interpretativo de Brandão, sem um valor elucidativo para descobrir o significado desses grafismos rupestres (BRANDÃO, 1937).

Frederico Lopes Freire Barata (1900-1962), no seu livro “As artes plásticas no Brasil: arqueologia”, de 1952, afirmou que “(...) os humildes rabiscos que fazia na rocha tinham, evidentemente, a intenção de fixar um acontecimento ou episódio, mas não se ligavam entre si, estabelecendo uma sequência da narrativa ou da ideia”, quase impossibilitando a busca por um significado da arte rupestre brasileira (BARATA, 1952, p.82).

A publicação dos trabalhos do alemão Carlos Ott (1908-1997), na obra Pré-história da Bahia, de 1958; Thomaz Pompeu Sobrinho (1880-1967), com seu livro Protohistória Cearense, de 1946; Carlos Studart Filho (1896-1984), com sua obra Páginas de História e Pré-história, de 1946, ilustram referências acerca da arte rupestre na região nordeste (OLIVEIRA, 2014).

Ott (1958) descreveu os desenhos rupestres do sítio arqueológico de Buraco d'Água, localizado no município de Campo Formoso, no estado da Bahia, próximo ao rio Salitre, estudados por ele nos anos de 1941 e 1942. Ott (1958) realizou um trabalho fotográfico, desenho de croquis e cita algumas escavações, reproduzindo 21 figuras que retratavam um pouco do cotidiano daqueles habitantes pretéritos do local, seus grafismos representavam formas geométricas, zoomorfos (peixes, cervídeos) e fitomorfos.

Nas décadas de 1950 a 1970 a arqueologia brasileira passou por um processo de profissionalização, aonde arqueólogos estrangeiros vieram ao país para formar gerações de arqueólogos brasileiros e estruturar programas de pesquisas arqueológicas, o principal problema é tentar compreender a realidade da arqueologia brasileira a partir de modelos formulados e aplicados para a arqueologia europeia e norte-americana, gerando problemas teóricos e metodológicos (GUIDON, 1983 B). A promulgação da Lei 3.924-61, que visou criar um dispositivo para proteção patrimonial, foi outro ponto importante para o gerenciamento do patrimônio arqueológico brasileiro (FUNARI, 2010).

A criação do Instituto de Pré-história de São Paulo por uma comissão encabeçada por Paulo Duarte (1899-1984), em 1952, consolidou o interesse pela história do Brasil pré-colonial, associada à vinda de profissionais como Joseph Empereire (1912-1958) e Annette Laming-Empereire (1917-1977), que fundaram o Centro de Pesquisa Arqueológico da Universidade Federal do Paraná (PROUS, 1992).

A missão franco-americana, sob o comando dos pesquisadores Wesley Hurt e Odemir Blasi, se estabeleceu na região Lagoa Santa em 1956, assim visando realizar pesquisas arqueológicas em sítios de antigos caçadores e coletores pré-cerâmicos e abrigos com pinturas

rupestres³⁷ (WALTER, 1958). O dentista Josaphat Penna realizou um pequeno levantamento acerca das gravuras e pinturas rupestres na região, apresentando seus resultados em um Congresso em São Paulo, no ano de 1961 (PROUS; BAETA, 2003).

A institucionalização de uma área de concentração em arqueologia dentro dos programas de mestrado e doutorado de Antropologia Social na Universidade de São Paulo, na década de 1970, foi um ponto importante para formação de profissionais na área e na fomentação de pesquisas arqueológicas no Brasil (SCATAMACCHIA, 2005). Em 1976 foi criado o primeiro curso superior de arqueologia na Faculdade Marechal Rondon, no estado do Rio de Janeiro, que posteriormente foi transferida para Faculdade Estácio de Sá e funcionou por mais de duas décadas (MILDER; POHL; NOBRE, 2006).

O acordo entre os governos norte-americano e brasileiro para a cooperação científica resultou na instituição do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas, sob a direção de Clifford Evans e Betty Meggers no período 1965-1971. Com uma equipe de 12 arqueólogos distribuídos em 8 estados, que tinha por finalidade a construção de um quadro geral para pré-história brasileira em período pequeno de espaço e tempo e com a missão de treinar uma nova geração de arqueólogos brasileiros, tendo impactos até os dias atuais³⁸ (PROUS, 1999; SCHMITZ, 2007).

Durante a década de 1970, um convênio entre Brasil e a França possibilitou a troca de informações e o estabelecimento de uma missão de pesquisa arqueológica sob a direção da arqueóloga Annette Laming-Emperaire Lapa Vermelha IV, em Lagoa Santa, a parceria foi feita entre Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pesquisa Científica da França e o Museu Nacional do Rio de Janeiro. O principal objetivo da missão cultural foi construir um projeto de pesquisas arqueológicas de longa duração em Lagoa Santa, em contraposição às pesquisas rápidas, eles também trouxeram o arqueólogo francês André Prous (PROUS, 1977).

De acordo com Seda (1987, p.33),

Uma das maiores contribuições de tais pesquisadores foi a ideia de necessidade de contextualização da Arte Rupestre, seja em relação ao próprio conjunto de sinalizações ou em relação ao sítio em que as mesmas estão inseridas. O estudo de figuras isoladamente, limitado a uma pintura ou gravação específica, pouco ou nada fornece de informações: poderíamos

³⁷ A região foi escavada pelo arqueólogo austríaco Padberg-Drenkpohl, em 1929 e 1937 (PROUS; BAETA, 2003).

³⁸ PRONABA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas na Bacia do Amazonas) foi um exemplo disso, que iniciou seu desenvolvimento a partir de 1972 (SCHMITZ, 2009). Dentro desse contexto, conceitos como tradição, subtradição e estilo surgem na arqueologia brasileira, vindos do “Seminário de Ensino e Pesquisa em Sítios Cerâmicos”, feitos pelos antropólogos Betty Meggers e Clifford Evans em 1964 (CONSENS; SEDA, 1980). PROPA (Programa de Pesquisas Arqueológicas sobre o Paleoindígenas, Paelofauna e Paleoclima) sob a liderança do arqueólogo Eurico Miller no Rio Grande do Sul, entre anos de 1972 a 1978.

destacar seu valor estético, a técnica usada para sua execução, dentre outros aspectos, mas em termos de simbolismo, nada representaria. Isto só pode ser compreendida através do estudo do painel ou conjunto a que ela está integrada e da sua própria integração nesse painel. Por outro lado, a Arte Rupestre é apenas mais uma das atividades humanas presente em cada sítio arqueológico, e é assim que precisamos encará-la, não isoladamente. A tentativa de integração e de compreensão da Arte Rupestre dentro das demais manifestações do homem pré-histórico, procurando por isto mesmo uma ligação entre o que se é encontrado soterrado e o que se é encontrado pintado ou gravado nas paredes, precisa ser buscada, embora seja realmente tarefa das mais difíceis. Para isso, é de primordial importância a série de elementos que devem ser levados em conta no estudo da Arte Rupestre: o elemento metodológico, o elemento espacial, o elemento comparativo, o elemento cronológico, etc.

Segundo Mello e Alvim (1977, p.126), o objetivo da Missão Franco-Brasileira em Lagoa Santa, Minas Gerais era,

A Missão tinha por objetivo ordenar e classificar os conhecimentos concernentes à região, inventariar os sítios e descobrir uma gruta intacta que apresentasse uma sequência estratigráfica suficientemente longa para o estudo da sucessão das culturas e suas correlações com a evolução do meio natural, que ocorreu na região por volta de 10.000 anos passados, assim como a análise das pinturas rupestres, datando-as e procurando entender-lhe os significados.

Posteriormente, em 1973, a missão francesa, sob a direção da arqueóloga Niède Guidon realizou a primeira visita no município de São Raimundo Nonato, devido a grande quantidade sítios arqueólogos com pinturas e gravuras rupestres e a ausência de registros na literatura acadêmica sobre o assunto na região, algo inexplorável³⁹ (GUIDON, 1983 A, 1983 B). Esse é o principal motivo da criação do Parque Nacional Serra da Capivara em 1979 e a Fundação do Museu do Homem Americano em 1986⁴⁰ (GUIDON, 2014 A).

Conta Guidon (1983 b, 1991), que as fotos das pinturas rupestres próximas foram apresentadas pelo então prefeito do município de São Raimundo Nonato no museu Paulista da

³⁹ As missões de pesquisa arqueológica se intensificaram na década de 1970 e 1980 sob a direção da professora Niède Guidon, Silvia Maranca, M.B. Arnaud e Laure Emperaire, gerando muitos trabalhos de pesquisa de campo (OGEL-ROSS, 1985).

⁴⁰ Maranca (1982, p.169) explica que “Da Missão participaram, além de Niède Guidon, dois arqueólogos do Museu Paulista da USP. Águeda Vilhena de Moraes e Silvia Maranca, estes primeiros trabalhos tiveram a duração de três meses. Foram assim localizados 54 abrigos com pinturas rupestres, além de vários aldeamentos pré-históricos com artefatos em pedra e material cerâmico. Outras missões foram realizadas entre 1974 e 1975, com resultados extremamente importantes. A região não era somente muito rica em sítios arqueológicos, como também apresentava peculiaridades em termos de pinturas rupestres, de grande interesse para a Arqueologia Brasileira. Uma missão de grande porte tornou-se imprescindível: nascia o “Projeto Piauí”. A partir daí, além do CRNS e do Ministère des Affaires Etrangères da França, conseguiu a colaboração financeira do CNPq (Conselho Nacional de pesquisas) e da Fundação Ford, o que permitiu se realizasse em 1978 a primeira grande missão franco-brasileira no sudeste do Piauí”.

Universidade de São Paulo em 1963, assim despertando o interesse da professora Guidon em conhecer o local.

Guidon (2003, p.1) afirma que,

Nosso interesse inicial era a arte rupestre, pinturas e gravuras. Logo na primeira missão de 1973, descobrimos 55 sítios, a maior parte com pinturas. Alguns eram aldeias em cujo solo abundava cacos de cerâmica e objetos de pedra lascada e polida. Pensávamos, então, que esses sítios eram recentes, pois, como todos os arqueólogos americanos, acreditávamos que a América havia sido povoada tardiamente e que a América do Sul havia sido a última parte da Terra a receber representantes do gênero *Homo*.

2.1.1 A arte rupestre no estado do Piauí: os primeiros habitantes da região do parque nacional Serra da Capivara.

Os registros mais antigos acerca da arte rupestre no Estado do Piauí remontam ao período colonial, estando contido no “diário de Antônio do Rego Castelo Branco sobre a entrada de 1799”, onde o autor cita o relato de soldados que viram pinturas de figuras de pássaros, onças e rato no paredão rochoso na proximidade do município de Caracol (OLIVEIRA A, 2007). Outro relato é do antropólogo norte-americano J. Whitfield, que cita a existência de inscrições em pedras encontradas entre a Serra da Ibiapaba e Serra da Merioca, entre os estados do Piauí e Ceará em 1865 (KOCH-GRUNBER, 2010).

Os primeiros residentes da região do Parque Nacional Serra da Capivara chegaram ao local por volta 100 mil anos atrás, possivelmente a partir de grupos com baixa densidade populacional e que tinham a caça e coleta como forma de sobrevivência, a partir de rotas migratórias ainda não totalmente identificadas e motivos de muitas de controvérsias no meio arqueológico (OLIVEIRA, 2014).

Dentro do contexto da arqueologia brasileira, em especial na região Nordeste, existe vários sítios arqueológicos com uma provável presença de vestígios da recuada de uma ocupação de grupos humanos com datações que giram entre 100 a 13 mil anos atrás. Destacando-se os seguintes sítios: Toca do Boqueirão da Pedra Furada, Sítio do Meio, Toca dos Coqueiros, Toca do Garrincho, Sítio da Ema do Brás I, Toca da Janela da Barra do Antônio e Toca do Baixão do Perna I, no PNSC, no estado do Piauí; a Toca da Esperança, no município de Central, e Sítio Morro Furado, no município de Coribe, ambos na Bahia; cemitério indígena do Justino, no estado de Sergipe; o abrigo da Furna do Estrago, em Brejo

da Madre Deus, no estado de Pernambuco (BELTRÃO, 2000; GUIDON *ET AL*, 2002 B; VERGNE, 2005; GUIDON, 2006; MARTIN, 2008).

Enquanto, na região Sudeste do Brasil, também existem sítios com datações absolutas tão antigas como na região Nordeste, como: no sítio Alice Boër, no município de Rio Claro, no estado de São Paulo; em Lagoa Santa foi encontrado o crânio de Luzia, a brasileira mais antiga, com 11,5 mil anos; no sítio Itaboraí, no estado do Rio de Janeiro, com datações recuadas (BELTRÃO, 2000).

O resultado das pesquisas arqueológicas durante várias décadas sob a direção da professora Niède Guidon apontaram para uma ocupação de grande extensão e de longa duração de grupos humanos, demonstrando que a região funcionaria como uma espécie de corredor migratório de pessoas, sendo o provável local da origem da Tradição Nordeste de pinturas rupestres (GUIDON, 2006).

A Toca do Boqueirão da Pedra Furada é um exemplo da antiguidade da presença de grupos humanos na região, com uma grande variedade de vestígios líticos, fogueiras feitas por grupos humanos, produção de cerâmica, a prática da arte como expressões lúdicas no paredão rochoso do sítio, imprimindo seu universo simbólico naquele local (PESSIS, GUIDON, 2007).

O desenvolvimento da indústria de ferramentas líticas estaria relacionado com a difusão da arte rupestre na região PNSC, onde as principais temáticas e técnicas utilizadas relatam o cotidiano dos grupos humanos, como amor, cenas de caça, cenas de violência, e cenas de cerimônias religiosas e mágicas. A difusão da arte rupestre permaneceu recorrente na região até por volta de 3 mil anos atrás, onde provavelmente novos migrantes que chegaram à região assimilando ou expulsando os antigos moradores, iniciando um processo de produção agrícola, assim cultivando feijão, cabaça e amendoim por volta de 2 mil anos A.P. (GUIDON, 2006).

No PNSC foram encontrados vários vestígios arqueológicos dos grupos ceramistas nos sítios Toca Congo I, Barreirinho, Toca do Pitombi, Toca do Morcego, Toca do sítio do Meio, Toca do Pinga do Boi, Aldeia Queimada Nova, Baixão da Serra Nova, Toca do Arapuã e nos vários municípios da região, como no município de São Braz e São Lourenço (MARTIN, 2008).

Esses grupos indígenas ceramistas ocuparam a região até a chegada do processo de colonização portuguesa entre o final do século XVII, XVIII e intensificando no século XIX, onde as tribos indígenas foram dizimadas a partir de doenças e conflitos armados, por fim, foram assimilados por meio da escravização e/ou catequização, perdendo aos poucos seus principais elementos culturais.

2.1.2 Os grupos indígenas piauienses

A região geográfica que faz parte o estado do Piauí era massivamente povoada por uma diversidade de tribos indígenas no período colonial, sendo comparada como “(...) nos primeiros dias, os índios fervilhavam como formigas nos vales dos rios do Piauí e também por todo o Nordeste” (NUNES, 1972, p.12), descrito como um grande corredor migratório dos grupos indígenas na região Nordeste e Norte (NUNES, 1975).

As estimativas demográficas acerca da população indígena piauiense remontam 369 mil pessoas no período colonial, estando segmentada em quatro principais grupos étnicos: 1) Cariri, composto pelos Tremembés; 2) Caraíba, pelos Pimenteiras; 3) Tupi, composto pelos Tabajaras; 4) Jê, composto pelos Acroás, Gueguês, Timbiras e Jaíco (BAPTISTA, 2009).

A historiografia piauiense que versa acerca dos grupos indígenas no período colonial é complexa e apresenta várias divergências no que tange a designações dos grupos culturais, gerando problemas de conceituação e divergência nas narrativas históricas, a histórias dos índios no Piauí precisa ainda ser estudada com mais profundidade (COSTA, 1974; NUNES, 1975, 2007; ALENCASTRE, 1981; CARVALHO, 1993; CHAVES, 2005; MACHADO, 2010; CASTELLO BRANCO, 2011).

Dentro desse contexto, o contato cultural entre os grupos indígenas no Piauí e colonizador português foi extremamente prejudicial para os nativos que sofreram um processo de genocídio e etnocídio nos séculos XVI, XVII, XIII e XIX (CORREA, 2011). Diamond (2006) afirma que a disseminação de doenças como a varíola, inexistência de armas de fogo e ausência de armas de metais foram os fatores preponderantes para as derrotas dos aborígenes americanos para os colonizadores europeus.

Enquanto Todorov (1999) postulou que fatores como domínio da linguagem dos nativos e a apreensão dos elementos das culturas nativas por parte dos europeus, foram os principais motivos para sua vitória sobre os nativos americanos, gerando a conquista da América e queda de grandes impérios como Inca e Asteca no século XVI.

As primeiras referências acerca do Piauí remontam o relato de Gabriel Soares de Sousa acerca do naufrago Nicolau Resende, que viveu com os índios tremembés na região do Delta do Parnaíba em 1571, vivendo por mais de vinte anos no local (COSTA, 1974).

Dentre os principais documentos que citam o Piauí na história, são: 1) A carta de Estevão Fróis, de 1514; 2) o mapa de Visconti de Masiollo, de 1527; 3) mapa de Desseilers (1550); 4) Diogo Homem, de 1558-1568; 5) Carta de Bartolomeu Velho, de 1561 (MELO, 1985). Os grupos indígenas piauienses do litoral tiveram contato com os franceses e holandeses no século

XVII, realizando trocas comerciais na base da prática do escambo (NUNES, 2007; BORGES, 2011).

No início do século XVII, os portugueses buscavam encontrar uma rota terrestre entre as capitanias do Ceará e do Maranhão, Pero Coelho realizou uma expedição do Ceará na direção da Serra da Ibiapaba em 1603, com o objetivo de aprisionar os índios e expulsar os estrangeiros, no caso os franceses. Os padres jesuítas Francisco Pinto e Luís Figueira rumaram em direção a Serra da Ibiapaba, sendo atacados pelos nativos, sendo assassinado o padre Pinto, e o grupo retornou para a capitania de Pernambuco em 1607.

Jerônimo de Albuquerque e Martim Soares Moreno patrulharam o litoral piauiense em busca da presença de franceses na região em 1613, enquanto Frei Cristóvão tenta realizar via terrestre a travessia entre Ceará e o Maranhão, sofrendo ataques dos índios tremembés em 1626, por parte da igreja católica houve tentativa de apaziguar os indígenas na região, como a missão de São Francisco Xavier em 1656 (COSTA, 1974; MELO, 1985).

Enquanto nas regiões sul e sudeste do Piauí, os portugueses adentraram na região a partir da segunda metade do século XVII com os bandeirantes. Domingos Jorge Velho (1641-1705) ocupou a região entre o rio Parnaíba e Poti em 1662; Bernardo Carvalho e Aguiar residiram na região do Longá em 1690; a Casa da Torre que recebeu sesmarias na região do Canindé e Gurguéia entre a segunda metade do século XVII (DIAS, 2002; BAPTISTA, 2009).

Dentro desse contexto, a principal finalidade dos portugueses foi a ocupação do território piauiense, no intuito de preencher com núcleos demográficos entre as capitanias do Ceará e Maranhão, deixando a região de ser *uma zona de passagem, uma terra de ninguém ou uma terra ruim*, destarte, a pecuária foi a melhor atividade econômica para a ocupação da região, ocupando grandes faixas de territórios, uma pequena quantidade de mão-de-obra e fornecendo alimentos para abastecer a região de Minas Gerais, assim disseminando várias fazendas nos vales dos rios piauienses a partir do final do século XVII (NUNES, 2007; MOTT, 2010).

Padre Miguel de Carvalho foi o primeiro a realizar um relato acerca do sertão piauiense, percorrendo a região e fundando a freguesia de Nossa Senhora da Vitória no centro-sul do Piauí em 1694, separando-se da freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Cabrobó. Padre Miguel de Carvalho cita a existência de 36 grupos indígenas na região, das fazendas de gado e um levantamento demográfico da população (CARVALHO, 1993). Posteriormente, a freguesia de Nossa Senhora da Vitória foi elevada a vila, recebendo o nome de Vila da Mocha na fazenda Cabrobó, próxima dos riachos da Mocha e Pouca Vergonha em 1712, transformada na primeira capital e cidade do Piauí, Oeiras, em 1761 (COSTA FILHO, 2002).

O processo de colonização se intensificou a partir do século XVIII, gerando uma série de conflitos entre fazendeiros, indígenas e religiosos, os fazendeiros objetivavam aumentar o tamanho de suas fazendas e aprisionar os indígenas para o trabalho escravo em suas propriedades; os religiosos visavam catequizar e aldear os indígenas em suas missões e administrando as propriedades herdadas em testamento de Domingos Afonso Mafrense em 1711; os indígenas buscavam desvencilhar dos fazendeiros dos religiosos, adentrando mais para o interior do Piauí e tentando resistir aos portugueses, inclusive com violência, como a revolta sob a direção de Manu Ladino, entre os anos de 1712 e 1713, que incendiou em conflitos a região da barra do Poti, sendo derrotados pelos portugueses (CHAVES, 2005; NUNES, 2007).

Com o processo de expulsão dos jesuítas a partir da carta régia de 1760, o conflito entre os portugueses e os grupos indígenas se intensificaram, já que não existia a figura dos religiosos para impedir a escravidão indígena, processo semelhante que existia na América espanhola (COSTA, 1974; CARVALHO, 2008).

As tribos indígenas piauienses foram dizimadas pelos colonizadores portugueses durante os séculos XVIII e XIX, o coronel João do Rego Castelo Branco (*“El matador”*) de índios lutou contra os índios Acroás, Timbiras, Pimenteiras e Guguês no século XVIII, guerra continuada pelo cabo José Dias contra os índios pimenteiras na região de Caracol em 1807, sendo que o último registro de um índio piauiense é de 1862 (NUNES, 2007, BAPTISTA, 2009).

A temática indígena piauiense está em discussão na atualidade, negando o extermínio de todas as populações indígenas, seus descendentes estão reclamando pelos seus direitos sociais e uma reparação pelos danos causados pela ação do estado, atualmente a FUNAI reconheceu três grupos indígenas no Piauí em 2010: a) Cariri, no município de Queimada Nova; b) Tabajara, em Piripiri; c) Codó Cabeludo, em Pedro II (COSTA, 2011).

Neste sentido, a região sudeste e sudoeste do estado do Piauí estão inseridas dentro dessa conjuntura, os conflitos entre os grupos indígenas e colonos portugueses se intensificaram entre os séculos XVIII e XIX, levando a administração colonial e imperial a empreender várias campanhas militares contra os nativos (COSTA, 1974; CARVALHO, 2008; CORREA, 2011).

Na tese de doutorado de Ana Stela Oliveira, *“O povoamento colonial do Sudeste do Piauí: indígenas e colonizadores, conflitos e resistência”*, abordou-se as várias campanhas contra os índios pimenteiras, no intuito de acabar com os ataques aos fazendeiros, impedir o furto de gado das propriedades e assim autorizar várias expedições punitivas contra os nativos, do qual se destacou o cabo José Dias Soares.

Por fim, Negreiros (2012) realizou um trabalho de reconhecimento arqueológico no intuito de localizar as fazendas de gado na região sudoeste do Piauí, fundamentando suas evidências nos registros historiográficos, delineando as margens dos rios, onde os colonizadores eram atacados pelos nativos em busca de suprimentos e dos metais no período colonial. As guerras entre colonizadores e nativos acabaram quando os indígenas assimilaram a cultura do conquistador, os que se recusaram foram exterminados por resistir e/ou fugiram para locais mais afastados no interior do território piauiense e maranhense.

2.2 A construção dos elementos teóricos da arte rupestre brasileira: entre conceitos e abstrações.

Dentro do contexto da arte rupestre na região nordeste, a primeira classificação acadêmica foi feita por Valentin Calderón (1983) na década de 1960, que formulou duas tradições rupestres na Bahia: **1ª) Simbolista**, que contemplava símbolos que remetiam o campo do geometrismo, sendo que não era possível identificar claramente suas formas, com a presença da fase Manciaçu, de grafismos de coloração vermelha, preta e branca; **2ª) Realista**, de fácil reconhecimento visual e que estavam divididas nas seguintes fases: Irecê, presença de antropomorfos com coloração vermelha ou branca; Jaboticaba, grafismos de antropomorfos de coloração e quase nenhuma esquematização; Itacira, antropomorfos com alto grau de estilização (MONZON, 1982).

Os trabalhos arqueológicos de professor Valentin Calderón desde da década 1960 foram importantes para o mapeamento da arqueologia no estados de Pernambuco, Sergipe e especialmente da Bahia, onde registrou vários sítios arqueológicos e coletou informações acerca dos grupos culturais que habitavam, assim formulando a tradição cerâmica Aratu, presente até os dias atuais no cenário arqueológico (ETCHEVARNE, 2006).

As pesquisas acadêmicas no campo da arte rupestre se desenvolveram na região Nordeste nas décadas 1970 a 1980, tendo por referencial a conceituação das ideias do PRONAPA e assim tendo usados conceitos como fase, tradição, estilo e subtradição⁴¹ como elementos classificatórios na arte rupestre brasileira, gerando uma série de discussões no campo da teoria da arqueológica brasileira⁴² (SCHMITZ, 2009).

⁴¹ Soares (2009) descreveu a influência das ideias pronapistas no desenvolvimento da arqueologia guarani no sul do país, que primou pela descrição, criação de fases, estilos e tradições em detrimento de uma interpretação mais apurada, chegando a gerar mais de 60 fases na tradição Tupiguarani.

⁴² Reis (2010, p.12) afirma que “O lugar da teoria na Arqueologia brasileira é ainda motivo de indefinições, de resistências. As práticas de campo com os métodos e técnicas já bem conhecidas e desenvolvidas, bem como as

Quais são os elementos necessários para classificar uma manifestação de arte rupestre levando em consideração os principais parâmetros analíticos, sem uma extensa base de pesquisa histórica e etnográfica (grifo do autor)?

Segundo Guidon (1983 a, p.12),

Pour établir la classification d'une manifestation culturelle telle que l'art rupestre d'un peuple, il est indispensable de connaître l'ensemble des autres traits culturels le caractérisant, ainsi que la chronologie qui rend compte de sa dimension temporelle. En outre, il est bon disposer de données sûres sur l'espace occupé, le foyer d'origine et les voies de dispersion. Quand on travaille sur une aire absolument inconnue et entourée d'une vide totale ou partielle, la question se pose en termes très précis. Jusqu'où, en pareil cas, pourrions-nous arriver dans toute tentative d'analyse et classement de l'art préhistorique? La réponse qui nous a paru évidente est contenue dans le présent travail: il fallait d'abord accélérer les travaux de fouilles et de sondages, puis proposer des classements de l'art fondés sur les aspects thématiques et techniques, collecter toutes les données bibliographiques et les informations orales de nos collègues sur les zones limitrophes.

Dentro desse contexto, as principais tradições rupestres foram construídas durante as décadas de 1970 a 1980, delimitando suas características dominantes e distribuição geográfica ao longo do território nacional. Pesquisadores como André Prous, Niède Guidon, Pedro Schmitz, Gabriela Martin, Anne-Marie Pessis, Edith Pereira e Pedro Mentz Ribeiro (1937-2006) contribuíram de forma significativa para o conhecimento da arte rupestre no Brasil, levando em consideração os seguintes encaminhamentos da pesquisa⁴³: 1º) determinação estilística: análise comparativa dos grafismos, para delimitar um determinado estilo e diferenciar de outro estilo; 2º) determinação da evolução dos estilos, classificar a idade relativa dos grafismos; 3º) interpretação da arte rupestre, no intuito de buscar os significados dos grafismos rupestres e a construção uma explicação plausível (PROUS, 1992; SOLÁ, 2000).

Segundo Ribeiro (2006, p.16),

As análises de arte rupestre no Brasil, sistematizadas apenas a partir da década de 1970, inicialmente tiveram sua atenção voltada principalmente para a identificação de grandes padrões de similaridade gráfica, as tradições rupestres, e as relações cronológicas entre eles. A partir principalmente de temas compartilhados que seriam indicadores de continuidade cultural, foram caracterizadas diversas tradições rupestres, algumas englobando unidades menores (variedades, fácies, estilos) correspondentes a períodos ou territórios

análises quantitativas e descritivas nos laboratórios, pontuam as fronteiras que mapeiam a pesquisa arqueológica no Brasil. Nas publicações, em sua grande maioria, os marcos teóricos permanecem tênues ou ocultos”.

⁴³ III Seminário Goiano de Arqueologia, realizado entre 24 a 29 março de 1980, foi importante para a normatização da terminologia na arte rupestre brasileira, dando preferência aos conceitos principais como estilo, subtradição e tradição, facilitando a troca de informações entre os pesquisadores frente à variadas e heterogêneas terminologias.

restritos nos limites geográficos e temporais abrangidos pelas tradições (Prous, 1999^a). A construção de seriações e a consequente proposição de fases e tradições dominaram o cenário da arqueologia brasileira nos anos de 1970 e 1980, resultando em dezenas de tradições rupestres, líticas e cerâmicas, seguindo a orientação metodológica ou histórico-culturalismo estadunidense no Brasil (Dias, 1994; Funari, 1999b).

A construção de um arcabouço teórico e metodológico e uso de categorias abstratas como tradição, subtradição e estilo⁴⁴ contribuíram para o avanço dos estudos de arte rupestre, mas o significado dos termos podem variar de pesquisador para pesquisador, de perspectiva teórica para perspectiva teórica ou de região para região⁴⁵ (NETTO, 2001; REIS, 2010). Grande parte desse referencial teórico é importada de outros países, como França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, logo, a tradução de termos e sua aplicação está implicada de acordo com cada contexto, podendo desvirtuar o significado e a relação das terminologias adotadas (NETTO, 2001; SCHMITZ, 2010).

Para Netto (2001, p. 14-15),

Com o crescimento dos estudos de Arte Rupestre no Brasil e o desenvolvimento de suas metodologias, essa especialidade vai assumindo os contornos que apresenta atualmente. Tal crescimento acarreta a necessidade

⁴⁴ Termos como tradição, fase, componente e subfase chegaram ao Brasil oriundos das ideias pronapistas, que retiraram do livro *Método e Teoria na Arqueologia Americana*, dos arqueólogos Gordon R. Willey e Philip Phillips. Sua proposta original visava o estudo da criação de uma base operacional para integração histórico-cultural, unindo a perspectiva espacial e cronológica do registro arqueológico. Sua perspectiva de estudo para abordagem do desenvolvimento da arqueologia americana ser segmentada nos seguintes estágios: 1º) Estágio Lítico, caracterizado por uma indústria lítica não muito elaborada oriunda os primeiros habitantes do continente americano por volta de 20 mil anos atrás; 2º) Estágio Arcaico, caracterizado por uma transição entre o estágio lítico e formativo, marcado por uma indústria lítica mais elaborada e a primeira evidência de atividade agrícola no continente americano; 3º) Estágio Formativo, marcado pelo desenvolvimento da agricultura, produção de cerâmica e o crescimento de pequenos grupos populacionais; 4º) Estágio Clássico, desenvolvimento das altas culturas como a maia, com um grande crescimento urbano e formação de estados teocráticos e militaristas; 5º) Estágio Pós-clássico, marcado pelo desenvolvimento das culturas Astecas e Incas com grandes construções arquitetônicas (WILLEY, PHILLIPS, 1970). Arqueologia brasileira é uma soma de influência de várias ideias importadas do exterior e desenvolvidas no Brasil, isso não impede que arqueólogos de correntes diferentes adotem o uso de termos de outras correntes teóricas nas suas pesquisas, a questão mais complicada é denotação dos significados dos conceitos, gerando um campo escorregadio e fluxo, por isso a orientação é adotar o uso de termos aceitos universalmente por pesquisadores internacionais, como o manual do IFRAO. Os arqueólogos brasileiros devem construir um conhecimento acadêmico que não se restrinja apenas ao território nacional, mas possa ser entendido por pesquisadores internacionais, por a necessidade de adotar um dito “padrão universal”, isso não é imperialismo cultural ou político, isso é o processo de globalização da informação, que afeta a todos, inclusive aos arqueólogos.

⁴⁵ De acordo com Seda (1987, p.35) “(...) embora as propostas de Tradições e Estilos se multipliquem, o estudo da Arte Rupestre no Brasil depara-se ainda com alguns problemas básicos, mas, fundamentais para o seu desenvolvimento. A falta de uma terminologia padronizada, em termos nacionais, seria um deles. Se é verdade que a maioria dos arqueólogos utiliza uma terminologia bastante parecida em linhas gerais, também é verdade que nem todos o fazem e, mesmo entre os que utilizam tal terminologia, existem certas nuances que causam alguns contratemplos (a aplicação dos termos Estilo e Variação, por exemplo). A padronização de uma terminologia é um importante ponto a ser alcançado para a evolução do estudo da Arte Rupestre, pois, dentro de uma análise comparativa, é básico que os mesmos termos designem as mesmas manifestações”.

de criação de mecanismos que possam sintetizar os dados observados e, ao mesmo tempo, transferir a informação obtida. Assim, surgem os mecanismos tradicionais de representação da Arte Rupestre, suas unidades classificatórias, como, por exemplo, os conceitos de Tradições, Estilos e outros. No entanto, a definição desses conceitos nunca foram realizadas de modo equitativo nos diversos grupos que compõem a comunidade de arqueólogos brasileiros. Cada grupo, através de uma linha teórica própria, definiu de maneira particular o que entendia como cada unidade classificatória, de acordo com os seus princípios constitutivos. A situação vem se agravando pela criação de novos conceitos de representação, já que muitos pesquisadores consideram que todas ou parte dessas unidades não detém o poder de representar, de maneira satisfatória, a realidade sensível da Arte Rupestre. A proliferação de conceitos e unidades classificatórias de um mesmo tema de estudo tem levado à produção de sérios problemas de comunicação científica entre pares, como foi apontado por Consens & Seda (1990). O principal problema de comunicação diz respeito à transferência de informação, já que a informação contida nos painéis de Arte Rupestre, devido aos problemas de sua representação, produzem barreiras na transferência da informação de um polo a outro de uma cadeia comunicacional, isto porque há pouco ou nenhum entendimento por parte do receptor da informação transferida.

O conceito de tradição rupestre faz referência à prática de uma recorrência estilística por um grupo cultural em um determinado período cronológico e espaço geográfico (grandes regiões rupestres); a subtradição é uma especialização de uma tradição rupestre, mantendo um padrão geral estético, mas tendo elementos diferenciadores; enquanto o estilo é uma maior especialização da tradição, onde possui mais elementos diferenciadores, no quesito técnica⁴⁶ (MARTIN, 2008).

De acordo com Prous (1992, p.511),

A primeira vista, podemos determinar algumas grandes unidades regionais. Trata-se evidentemente de uma aproximação, já que existe sempre uma certa variabilidade de intra-regional, que pode demonstrar evoluções culturais no tempo, no espaço, ou funções distintas. Além disto, se reconhecemos grandes tradições regionais, suas manifestações podem se misturar ou se superpor, particularmente nos territórios fronteiriços, por exemplo, no estado de Goiás. As unidades rupestres receberam nomes variados, sendo que a categoria mais abrangente é geralmente chamada de 'tradição', implicando uma certa permanência de traços distintivos, geralmente temáticos. 'Estilos' são frequentemente definidos como subdivisões (Prous, Guidon), particularmente a partir de critérios técnicos, enquanto que, nas regiões mais estudadas ou mais complexas, a necessidade de chegar até um nível suplementar levou N.Guidon a considerar 'variedades' e A. Prous 'fácies', que correspondem ao mesmo tipo de realidade.

⁴⁶ Champion, Gamble, Shennan, Wittle, Alasdair (1988, p.33) afirmam que "Los arqueólogos introdujeron el concepto de <<tradiciones sociales>>, como outra manera explicar las divisiones importantes del paleolítico. Así, es común encontrar que las clasificaciones arqueológicas definidoras de conjuntos líticos del paleolítico superior también se utilizan como términos sociales y han conseguido que nos refiramos a la cultura auriñaciense, al Pueblo gravetiense o a los magdalenienses".

Bednarik (2007) postula que os arqueólogos adoram criar estilos na arte pré-histórica, em detrimento de visar métodos e técnicas confiáveis de datações direta e indireta, assim gerando uma série de problemas conceituais e de ordem linguística no campo da ciência⁴⁷.

Consens e Seda (1980, p.33) relatam o resultado de um levantamento conceitual da arte rupestre brasileira na década de 1980,

Quando nós finalizamos este trabalho havíamos detectado no Brasil 37 estilos, 19 tradições, 3 grandes tradições, 6 subtradições, 8 variedades, 13 fases, 7 fáceis, 8 categorias, algum ‘conjunto estilístico’, alguma “unidade estilística” e também um complexo estilístico. E, no entanto, não questionamos do que se trata: simplesmente existem. Dispor de tão importante quantidade de unidades taxonômicas de sínteses impõe para os que trabalham em arte rupestre a necessidade de conhecê-los em profundidade para poder com eles operar.

Atualmente, o campo da arte rupestre brasileira está se desenvolvendo em várias partes do território nacional, seja a partir da arqueologia de contrato e/ou da arqueologia acadêmica, em especial com a instituição de programas de pós-graduações de *stricto sensu*, discussões acerca de questões conceituais e metodológicas⁴⁸ que ainda existem dentro desse cenário. A criação de Instituto de Arqueologia Brasileira em 1961, a Sociedade Brasileira de Arqueologia em 1987, Associação Brasileira de Arte rupestre em 1997, contribuíram no sentido para um melhoramento da pesquisa científica e troca de informações entre os pesquisadores (PROUS, 1992; FUNARI, 2010).

A partir da década 1990, observar um crescimento das pesquisas arqueológicas em virtude da demanda empresarial para o licenciamento arqueológico e o interesse do público acerca do assunto, culminando na produção de materiais para jornais, revistas, livros, televisão e internet, extrapolando as barreiras da academia (VASCONCELOS, 2006).

A classificação da arte rupestre brasileira está segmentada em tradições rupestres e agrupamentos segmentados que estão espalhadas pelas várias regiões do Brasil, assim demonstrando a abrangência cultural dos povos pré-coloniais no Brasil (ver mapa 1):

1ª) TRADIÇÃO GEOMÉTRICA (Pintura): As principais características são grafismos em linha, círculos concêntricos, retângulos, labirintos, flechas, quadrados, grafismos astronômicos e marcas de pegadas de pássaros, com a coloração amarela, escura, branca e

⁴⁷ Willey e Phillips (1970), ao analisar as nomenclaturas para as unidades de classificação, se depararam com uma grande diversidade de conceitos e nomes, também gerando sérios problemas para as formulações de conceituação de uma nomenclatura arqueológica em comum para os pesquisadores, isso demonstra que problemas no campo da taxonomia são antigos e recorrentes no meio arqueológico.

⁴⁸ Metodologia no campo da arte rupestre: “(...) sistema de presunciones, principios, teorías y prácticas aplicadas en la investigación del arte rupestre” (BEDNARIK ET AL, 2003, p.125).

vermelha. Essa tradição é denominada de hipotética e duvidosa por Martin (2008). Ela está presente em vários estados da região do Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-oeste do Brasil, sendo de difícil análise devido ao caráter abstrato de seus grafismos, descritos pela arqueóloga Niède Guidon e outros pesquisadores (SCHMITZ, 1981; GUIDON, 1991, PROUS, 1992; 2007 A) Dentro do contexto Parque Nacional Serra da Capivara, foi classificada em três estilos⁴⁹: a) Olho d'água: esse estilo foi descrito por Laurence Ogel-Ross por possuir grafismos puros, raros grafismos de composição e traços mal elaborados, numerosas impressões naturalistas de mãos humanas encontrados em único sítio; b) estilo Bom Jesus, composto de grafismos puros com intrusão de outros estilos nos painéis rupestres dos sítios, como Toca da Pedra Solta do Bom Jesus, Toca das Letras e Toca do Boqueirão do Saco I, também descrito por Laurence Ogel-Ross; c) estilo Gameleirinha, encontrado em único sítio na Toca Gameleirinha, composto de grafismos puros e intrusão dos estilos Olho d'água e Bom Jesus (ver anexo C).

2ª) TRADIÇÃO AGRESTE (Pintura): Está localizada nos estados da Paraíba, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Piauí e várias partes da região Nordeste, tendo provável origem no estado de Pernambuco, suas principais características são: ausência de traçado de contorno com preenchimento, o uso de técnicas menos elaboradas (simples) e menor diversidade temática, grafismos de maior dimensão vertical e horizontal, perspectiva estática, sem formação de cenas, “(...) não possuíam aprimorada técnica gráfica e ignoravam os procedimentos de preparação das tintas e a técnica de contorno” e classificada inicialmente como tradição Castelo (PESSIS, 1999, p.70; GUIDON; LAGE, 2003; MARTIN; VIDAL, 2014). As principais subtradições identificadas são: Subtradição Sobradinho, presente na região da Chapada Diamantina, região de Sobradinho e Central no estado da Bahia; Subtradição Cariris Velhos, localizada entre as regiões de Pernambuco e Paraíba⁵⁰, onde foi feito um levantamento pela professora Ruth Trindade de Almeida, que encontrou 34 sítios arqueológicos⁵¹ com pinturas rupestres (ALMEIDA, 1979); na região do PNSC foram descritos os estilos: a) Serra do Tapuio, caracterizado pela presença de grandes antropomorfos com vestimenta de roupas, ausência de movimento nos grafismos, má qualidade e imprecisão na execução das figuras, o uso da coloração vermelha, o preenchimento e uso da tinta lisa; b)

⁴⁹ Guidon (1983 b) classificou como uma subtradição, a posterior, foi reclassificada como estilo por Martin (2008) em decorrência dos elementos necessários para atender os requisitos e necessários, especialmente, o escopo de sítios arqueológicos.

⁵⁰ Microrregião dos Cariris Velhos está localizado na sub-região do Planalto do Borborema e um segmento do Planalto Atlântico, com o clima típico da caatinga nordestina, tendo uma área de 13.845 km², altitudes entre 400 a 600 metros (GUERRA, 1997).

⁵¹ As pinturas rupestres dos sítios arqueológicos apresentam uma tendência ao geometrismos e figuras de animais e humanas de elaboração mais simples, remetendo a tradição Agreste e Geométrica, mas sendo classificadas dentro da tradição Agreste de pinturas rupestres (CABRAL, 1997 A; 1997 B; MARTIN, 2008).

Extrema, caracterizado por um traçado mal elaborado, ausência de movimento, preenchimento das figuras e a presença de grafismos de zoomorfos e grafismos puros; c) estilo Gerais⁵², caracterizado pelo uso do contorno, reproduções de impressões naturalistas como as mãos e sendo vermelho a cor dominante, raramente existe figuras pretas (GUIDON, 1985 B; MARTIN, 2008) (ver anexo D).

3ª) TRADIÇÃO SÃO FRANCISCO (Pintura): está presente na região nordeste do Brasil e nos estados de Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Sergipe, Tocantins, Piauí e Goiás, suas principais características são grafismos de antropomorfos e zoomorfos (cobras, tartarugas, sauros, répteis, aves e peixes, ausência de cervídeos) com uma forte tendência ao geometrismo (lineares com a utilização de traços vermelhos, pretos e amarelos, alternando a bicromia interna e externa) e com uso de pigmentos de coloração vermelha e amarela (SCHMITZ, 1981; SCHMITZ *ET AL*, 1984; SCHMITZ *ET AL*, 1997 A; SCHMITZ *ET AL*, 1997 B; ETCHEVARNE, 2007) (ver anexo E). Interessante citar os trabalhos da professora Suely Amâncio Martinelli (1997), integrante do projeto de salvamento arqueológico da Usina Hidroelétrica de Xingó, no canyon do rio São Francisco, entre os estados de Sergipe e Alagoas. Amâncio-Martinelli (1997) identificou 15 sítios arqueológicos com a presença de pinturas e gravuras rupestres, totalizando 700 gravuras e 729 pinturas, a análise da temática e técnica apresenta: 1) traços de similaridades com a tradição São Francisco, remetendo a grafismos não figurativos geométricos; 2) traços de similaridades com a tradição Agreste, remetendo a formas de antropomorfos com técnica mais simples, preenchimento total da figura, isolamento e pouca percepção de movimento. Amâncio-Martinelli (2012) também realizou um trabalho de levantamento de documentação da arte rupestre em 5 sítios arqueológicos⁵³ na fazenda Mundo Novo, no município de Conceição do Canindé, estado de Sergipe, assim descrevendo os tipos de grafismos encontrados e suas principais características⁵⁴.

4ª) TRADIÇÃO PLANALTO (Pintura): está delimitada nos estados da Bahia, São Paulo, Tocantins, Goiás, Minas Gerais e Paraná, tendo uma dominância de grafismos de zoomorfos (peixes, cervídeos, onças, tatus, aves e roedores) e poucos antropomorfos, associado

⁵² Estilo Gerais era anteriormente classificado como tradição Gerais, depois foi incluída como um segmento estilístico da tradição Agreste por Guidon (1991).

⁵³ Sítios arqueológicos pesquisados: Patrocina; João; Cândido; Dom Hélder; Josefa.

⁵⁴ Dentro da tradição São Francisco existe duas fácies: **Rezar** que “(...) se caracteriza por figuras verticais muito grandes e alongadas, bicrômicas. O contorno costuma ser preto ou vermelho. Estas figuras vêm acompanhadas por peixes e reptéis pretos ou brancos e por figuras polilobadas, que lembram tridáctilos ou cactáceas”; **Caboclo** que “(...) se caracteriza por figuras bi- policrômicas que cobrem amplas superfícies, com preenchimento interno simétrico muito complexo” (SCHMITZ *ET AL*, 1997 B, p.23); em Minas Gerais recebe o nome de tradição Sumidouro; na Bahia são classificados como Fase Sincorá e Mucugê; Pernambuco como estilo geométrico elaborado e Goiás como conjunto estilístico Formosa (SCHMITZ *ET AL*, 1997 A).

a grafismos geométricos e abstratos, com a pigmentação vermelha predominante, que remontaria pelos menos de 7.000 mil atrás, sendo conhecido a partir dos trabalhos do arqueólogo Pedro A Mentz Ribeiro (PROUS, 1992; SCHMITZ, 1981; SCHMITZ *ET AL*, 1997 A; PROUS; BAETA, 2003; PROUS *ET AL*, 2007 B; SCHMITZ, BARBOSA *ET AL*, 1984) (ver anexo F).

5ª) TRADIÇÃO LITORÂNEA (Gravura): é caracterizada como uma tradição de gravuras rupestres de formas geométricas (riscos em formas de ondas, círculos, ampulhetas, losangos, depressões elípticas) e polidas em painéis verticais de rochas graníticas e gnaisses, voltados para o mar do litoral catarinense, indo de Porto Belo até o Farol do Marta e estando presente em ilhas litorâneas como Arvoredo e Cobra, citadas inicialmente pelo padre João Alfredo Rohr nas décadas de 1940, 1950 e 1960, que registrou, identificou e escavou 53 sítios arqueológicos no oeste do estado de Santa Catarina e discutidas por Pedro Mentz Ribeiro e André Prous nas décadas de 1970 e 1980⁵⁵ (LUCAS, 1996; PROUS, 2006, 2007 A; CARBONERA, 2011) (ver anexo G). Um levantamento realizado por Aguiar (2002) acerca da arte rupestre no litoral do estado de Santa Catarina registrou 32 sítios localizados em 16 locais, totalizando 564 símbolos.

6ª) TRADIÇÃO AMAZÔNICA (Gravura e pintura): tem por características grafismos de antropomorfos, em geral destacando a face em detrimento do corpo e apresentando pequenas movimentações e grafismos de difícil reconhecimento, contendo uma alta carga abstrativa na região amazônica, sendo descrita inicialmente em profundidade por André Prous e Edithe Pereira (PROUS, 1992; PEREIRA, 1996, 2003, 2012) (ver anexo H).

7ª) TRADIÇÃO ASTRONÔMICA (COSMOLÓGICA) (Pintura): está presente na região Nordeste do Brasil, tendo por referências os trabalhos realizados pela arqueóloga Maria Conceição Beltrão desde 1980 no sítio Toca do Cosmos, Toca do Pintado, Toca da Lua, Toca do Búzios e Toca da Lagoa da Velha na região de Central, os sítios Toca dos Índios e Toca do Tapuio no município de Caetité-Ba⁵⁶, em geral refere-se a grafismos geométricos que seriam referentes a representações astronômicas (divisão das horas do dia, calendário, estrelas,

⁵⁵ Comerlato (2005) em sua tese de doutoramento, discute a complexidade de denotar as gravuras rupestres na região Sul sob um agrupamento da tradição Litorânea, afirmando que existe uma série de implicações e problemáticas para a construção de conceitos, sugerindo o uso de “território rupestre” para as manifestações gráficas rupestres localizadas entre Porto Belo e Garopaba.

⁵⁶ O Projeto Central está localizado no município de Central, na Bahia, compreendendo a planície calcária, o oeste da Bahia e as Serras Quartzíticas da Chapada Diamantina, totalizando uma área de 270.000 km², abrangendo 243 municípios e com mais 400 sítios arqueológicos cadastrados, fazendo parte os municípios de Morro do Chapéu, Irecê, América Dourada, Cafarnaum, Central, Gentio de Ouro, Itaguaçu da Bahia, Jussara, Uibaí, Xique-xique, Angical, Barreiras, Luiz Eduardo Magalhães, São Desidério e Catité (BELTRÃO; TAVARES, 2014; ZARONI, BELTRÃO, 1992).

planetas e galáxias), desenhos de cometas, cruzeiros, setas, signos, eclipses e fenômenos celestes (BELTRÃO, 2000; ETCHEVARNE, 2007; TAVARES; BELTRÃO, 2010; BELTRÃO, 2014) (ver figuras 1 e 2).

8ª) TRADIÇÃO ITACOATIARA⁵⁷ DE OESTE (Gravura): esta tradição rupestre está situada em locais próximas d'água, a Toca do Buraco do Pajeú e o Caldeirão do Deolindo no Parque Nacional Serra da Capivara são exemplos desta tradição e se estendendo até países como a Bolívia. Ela é caracterizada por grafismos puros e formas de biomorfos, de difícil identificação e reconhecimento, estando relacionada a grupos caçadores-coletores e existindo uma datação de 12 mil anos atrás no estado do Mato Grosso (GUIDON, 1983 B; ARAÚJO *ET AL*, 1998) (ver anexo I).

9ª) TRADIÇÃO ITACOATIARA DE LESTE (Gravura): está presente predominantemente na região Nordeste com uma cronologia relativa de 8 a 7 mil anos atrás (GUIDON, 1991; 2006). O principal monumento desta tradição de gravuras é a Pedra Lavrada do Ingá, localizada na cidade do Ingá, na Paraíba, onde foi identificada a subtradição Ingá a partir da análise de 19 sítios arqueológicos encontrados na região (SANTOS, 2015) (ver anexo I).

10ª) TRADIÇÃO MERIDIONAL (Gravura): é caracterizada por gravuras rupestres que contém formatação de pegadas de animais como aves, onças, cervídeos e porco-do-mato, formas geométricas e não figurativas (tridáctilo) que seriam pisadas de pássaros, assim estando presente nas regiões sul e centro-oeste do Brasil, sendo descrita inicialmente pelo arqueólogo Pedro A. Mentz Ribeiro (PROUS, 1992, 2007 A; MILDRE; POHL, NOBRE, 2006) (ver anexo J).

11ª) TRADIÇÃO NORDESTE (Pintura): é predominantemente formada por temáticas de figuras de antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos com um fácil reconhecimento visual e temático, como cenas de caça, dança, cerimônias religiosas e cenas sexuais, abrange os estados do Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, Sergipe, Paraíba, Piauí e norte de Minas Gerais, sendo elaborada a partir dos trabalhos das pesquisadoras Niède Guidon, Silvia Maranca, Anne-Marie Pessis, Susana Monzon, Laurence Ogel-Ross e Bernadette Aranud, tendo possível originária do estado do Piauí (MONZON, 1978; GUIDON, 1991; PESSIS, 1999; GUIDON; LAGE, 2003; MARTIN, 2008; MARTIN; VIDAL, 2014). As principais

⁵⁷ O significado termo é "(...) pedras lavradas, pedras pintadas, gravuras, pinturas, letreiro, glifos, litoglifos, petróglifos, pictografias, litografias e hieróglifos brasileiros." (FARIA, 1987, p.41). De acordo com Prous (1992), o termo Itacoatiara significa "pedra pintada". Galdino (1988) dividiu em seis classes distintas para a tradição Itacoatiara: a) Naturalismo antigo; b) Naturalismo recente; c) Esquemático antigo; d) Esquemático recente; e) Pictográfico; e f) Ideográfico.

subtradições da Tradição Nordeste são: Salitre⁵⁸ e Várzea Grande⁵⁹, localizadas no PNSC; subtradição Seridó, que abrange uma região entre o Rio Grande do Norte e a Paraíba; Subtradição Central, localizada no sertão da Bahia e Chapada Diamantina; existindo também na região norte do estado de Minas Gerais (MARTIN, 1984, 2008; SCHMITZ *ET AL*, 1997 A; SCHMITZ *ET AL*, 1997 B; PROUS, 2007 A; AZEVEDO, 2010) (ver anexo L).

12ª) GEOGLÍFOS⁶⁰: São figuras terrestres⁶¹ caracterizadas por marcas de natureza antrópicas feitas em grandes extensões de terreno, que usualmente aparecem em forma de representações animais, círculos, quadrados, retângulos ou linhas que podem a distância do solo (WITHLEY, 2005). No Brasil, os geoglífos são encontrados no estado do Acre, em vários sítios arqueológicos, sendo designados como sítios monumentais⁶². Os principais motivos rupestres apresentam-se com os formatos de círculos, quadrados completos e incompletos, losango (RANZI; AGUIAR, 2008) (ver anexo M).

13ª) COMPLEXO PERUAÇU (Pintura): Está localizado no norte de Minas Gerais, esse segmento de pintura rupestre está relacionado a grafismos de difícil reconhecimento e de grande abstração, representando instrumentos como armas (dardos e propulsores), bastonetes e instrumentos musicais (maracá), tendo a presença das seguintes cores (vermelho, branco, preto e amarelo), fazendo alusão a grafismos da tradição Nordeste e São Francisco, sendo descritas por André Prous e colaboradores (PROUS, 2007 A; 2007 B; SCHMITZ *ET AL*, 1997 B) (ver anexo N).

14ª) COMPLEXO MONTALVÂNIA (Pintura e gravura): É formado por pinturas e gravuras rupestres caracterizadas por grafismos similares a rastros humanos, figuras biomórficas, répteis, tartarugas, figuras humanas apresentando movimentos acrobáticos, representações humanas ostensivas usando dardos e propulsores e grafismos geométricos

⁵⁸ Subtradição Salitre: “(...) é caracterizada pela presença de grafismos de composição (figuras de antropomorfos, zoomorfos, de ação geralmente de cenas) e de grafismos puros (PESSIS, 1992). Estes últimos, que geralmente designamos ‘sinais’ ou ‘figuras geométricas’, são minoritários. As figuras antropomorfas e zoomorfas distribuem-se equitativamente e formam um conjunto numericamente superior àquele das representações de objetos e de figuras fitomorfas. Os grafismos de ação são muito numerosos” (OGEL-ROSS, 1985, p.147-148).

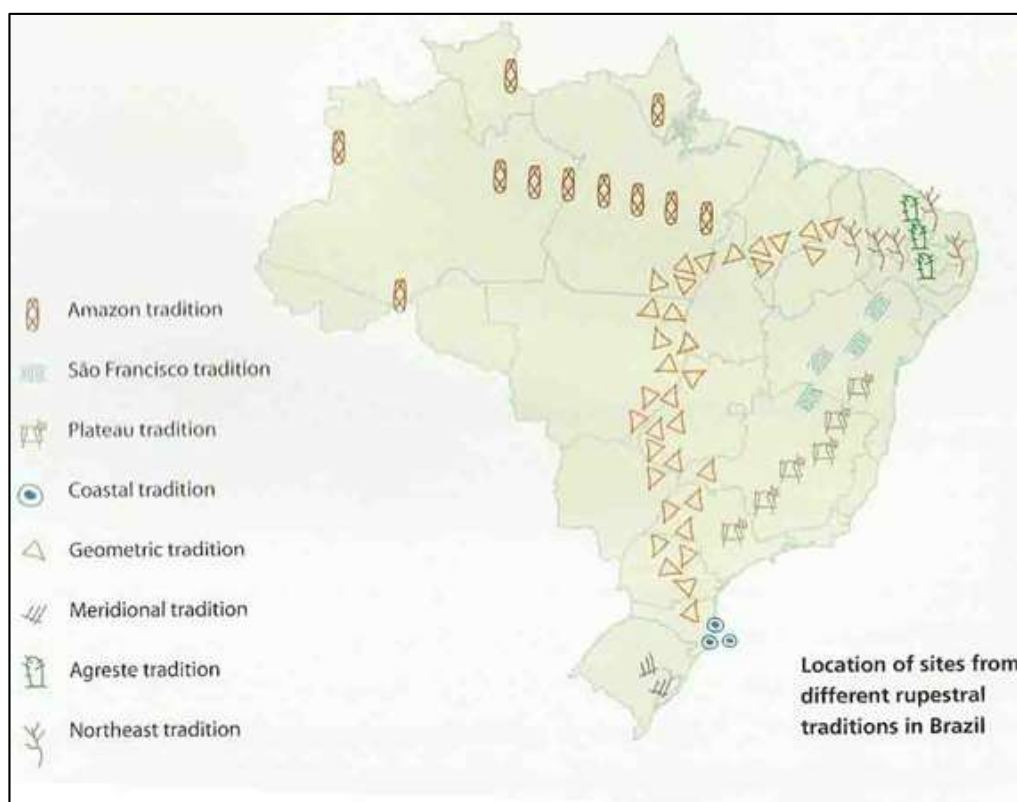
⁵⁹ É composta por três estilos: Serra da Capivara, Complexo estilístico Serra Talhada e Serra Branca (GUIDON, 1991).

⁶⁰ GEOGLÍFOS: “(...) a large motif (usually > 4 m) or design produced on the ground, either by arranging clasts (positive geoglyph, stone arrangement/alignment, petro form, earth mound) or by removing patinated clasts to expose unpainted ground (negative geoglyph)” (BEDNARIK, 2003, p.9).

⁶¹ FIGURAS TERRESTRES: “Large designs and motifs, created on the ground surface, are called *earth figures* generically, and they occur in many regions of the world. They can be categorized by their method of manufacture (von Werlhof, 1987, 2004)” (WHITLEY, 2005, p.14).

⁶² SÍTIOS MONUMENTAIS: “São sítios que se caracterizam por obras de terra do tamanho monumental, que podem vir a ser confundidos como naturais e não serem reconhecidos enquanto obras de sociedades nativas, pois acabam integrando-se à paisagem ou sendo encobertos por vegetação. É o caso dos geoglífos do Acre, estruturas de terra de formato geométrico formados por um conjunto de trincheiras e muros, com até 300 metros de diâmetro, cuja função ainda é desconhecida dos arqueológicos (SCHAAN 2009, p.115).

(“figuras semilunares, anéis, ‘grades’, ‘pentos’, ziguezagues, alinhamentos de pontos e linhas sinuosas”) tendo alguma similaridade com a Tradição São Francisco e/ou Agreste, localizado no extremo norte do estado de Minas Gerais, mas não fazendo mais parte delas, sendo classificado como um segmento diferenciado com dois estilos: 1) Unidade estilística Piolho do Urubu ; 2) unidade estilística desenhos (RIBEIRO, 2006, p.90). O sítio arqueológico mais conhecido de gravuras é Lapa do Poseidon, tendo mais de 5.000 grafismos rupestres no seu interior, sendo descrito por André Prous, José Eustáquio Teixeira e colaboradores (RELATÓRIO DE PROSPECÇÕES REALIZADAS NO MUNICÍPIO DE MONTALVÂNIA, MG, PELA MISSÃO FRANCO-BRASILEIRA, 1977; LEITE, 1985; PROUS, 1985; PROUS, 1992, 2006, 2007 A; SCHMITZ *ET AL*, 1997 B) (ver anexo O).



Mapa 1. Distribuição das principais tradições rupestres no Brasil. Fonte: Hetzel, Negreiros, 2007, p.66.

CAPÍTULO 3. O PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA

A terra é um livro maravilhoso; infelizmente, o tempo esgravatou-se e roeu-se e ele está escrito numa língua difícil, bem mais difícil que as dos velhos pergaminhos. Mas os pergaminhos não contam senão uma pequeníssima parte da história da nossa espécie. Para conhecer o resto, não temos outro recurso senão debruçarmo-nos sobre os arquivos do subsolo e tentar lê-los.

André Leroi-Gourhan

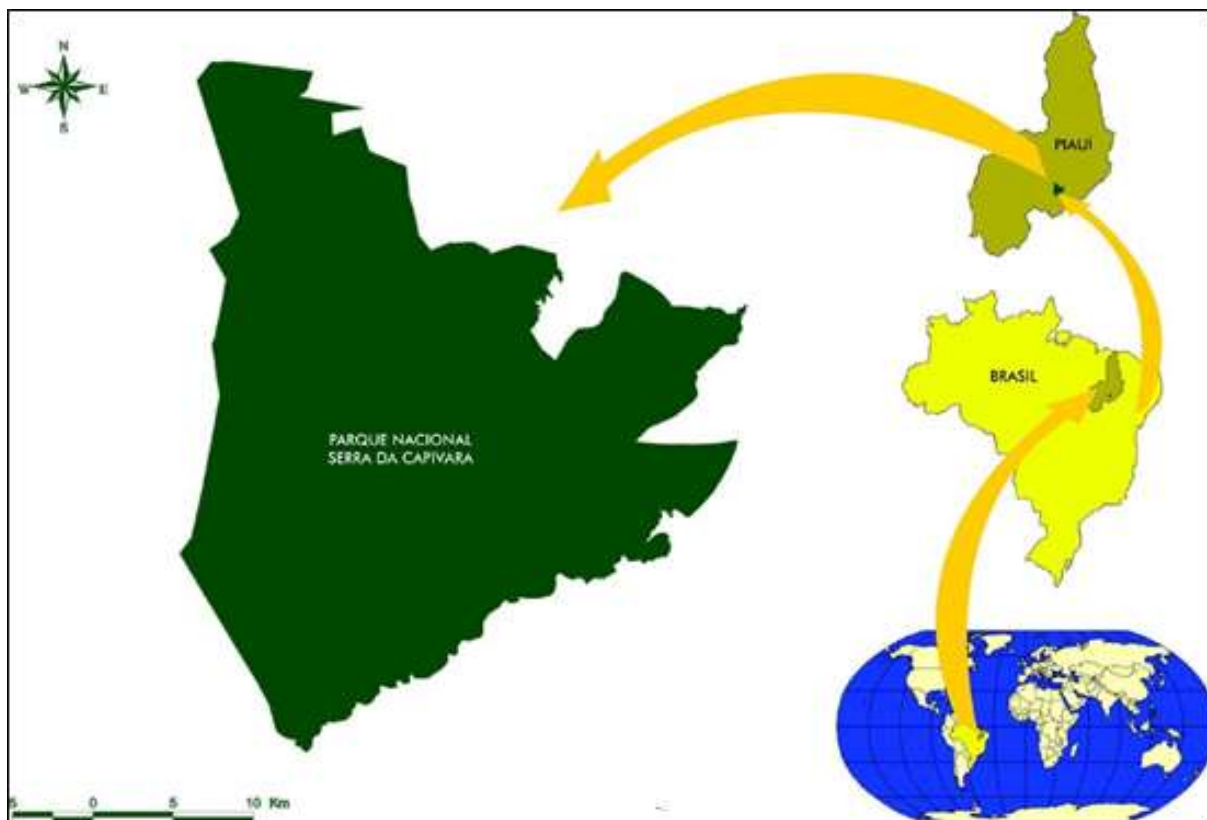
O Parque Nacional Serra da Capivara⁶³ está localizado entre os municípios de São Raimundo Nonato, Brejo do Piauí, João Costa e Coronel José Dias, compreendendo uma área de 130.000 hectares e 214 quilômetros quadrado de perímetro⁶⁴ (ARAÚJO *ET AL*, 1998; GUIDON, 2007) (ver mapa 2).

O PNSC foi criado partir do decreto federal nº 83548 de 5 de junho de 1979, criando uma área de aproximadamente 100.000 hectares de proteção ambiental permanente, sendo posteriormente ampliada pelo decreto presidencial de nº 99.143, de 12 de março de 1990, onde foram criadas três áreas proteção permanente: 1ª Serra Vermelha/ Angical, possuindo um perímetro de 60 quilômetros; 2ª Serra do Cumbre/ Chapada da Pedra Hume, com um perímetro de 90 quilômetros; 3ª Serra da Capivara/ Baixão das Andorinhas, com um perímetro de 50 quilômetros⁶⁵ (GUIDON, 1991).

⁶³ Os limites longitudinais e latitudinais do PNSC são: Norte: Lat. 08°26'50,099" S, Long. 42°42'53,654" Wgr; Leste: Lat. 08°36'33,681" S, Long. 42°19'46,908" Wgr.; Sul: Lat. 08°54'23,365" S; Long. 42°10'21,874" Wgr.; Oeste: Lat. 08°46'28,382" S, Long. 42°19'51,316" Wgr. (ARAÚJO *ET AL*, 1998).

⁶⁴ Existem algumas divergências da área do PNSC: Araújo *et al* (1998, p.6) cita 129,953 hectares; o Plano de Manejo do PNSC cita 129,140 hectares (GUIDON, 1991).

⁶⁵ As composições das áreas do PNSC são: Serra Talhada, Serra Branca, Serra Vermelha, Serra do Tapuio, Serra Nova, Serra do Gongo (CORREIA, 2009).



Mapa 2. A localização do Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: FUMDHAM. Disponível em: <<www.fumdhm.org.br>>. Acesso: out, 2013.

Os principais motivos para a criação do PNSC estão fundamentados nos seguintes segmentos:

1º) Segmento turístico, a unidade de conservação poderia ajudar no desenvolvimento econômico sustentável da região, a partir de uma política de turismo sustentável e com incentivos nas esferas municipal, estadual e federal, assim, o turismo cultural e ambiental são formas de geração de emprego e renda, atenuando as gritantes desigualdades sociais na região (GUIDON, 1991);

2º) Segmento ambiental, a unidade de conservação está localizada entre os domínios climáticos da Caatinga e do Cerrado dentro do Polígono das Secas, sendo caracterizada por um clima semiárido da região do Nordeste brasileiro, possuindo uma grande diversidade da fauna e flora no local (ARAÚJO *ET AL*, 1998);

3º) Segmentos arqueológico e paleontológico, a área arqueológica⁶⁶ do PNSC, que possui a maior concentração de sítios arqueológicos do mundo, com os vestígios arqueológicos mais antigos do continente americano, demonstrando uma presença da ocupação humana há

⁶⁶ Área Arqueológica: “(...) Como categoria de entrada para o início e continuidade sistemática de uma pesquisa, deve ser fixada dentro de uma unidade ecológica que participe das mesmas características geoambientais” (MARTIN, 2008, p.89).

mais 130 mil anos atrás (MARTIN, 2008; GUIDON, 2014, vol.II-A). Os vestígios paleontológicos encontrados na região apontam para a existência de espécimes de animais da megafauna em vários sítios arqueológicos e lagoas na região, com uma idade absoluta de mais de 9 mil anos atrás (GUERIN *ET AL*, 1996).

Dentro desse contexto, um levantamento feito pelo projeto geoparques, da CPRM em conjunto com a FUMDHAM em 2011, apontou outras importantes características para a preservação e conservação do PNSC como: 1º) um grande potencial como local de pesquisas acadêmicas; 2º) relevância geomorfológica e geológica acerca de estudos sobre a evolução da Plataforma Sul-americana e da Bacia sedimentar do Parnaíba; 3º) local interessante para o estudo da espeleologia, em decorrência da presença ostensiva de cavernas no relevo cárstico⁶⁷ da região; 4º) área de estudo do embasamento⁶⁸ Cristalino e das formações da Bacia Sedimentar do Parnaíba; 5º) grande concentração de vestígios paleontológicos, devido à descoberta de 30 espécimes extintas da paleofauna; 6º) um grande potencial de desenvolvimento sustentável a partir das atividades do turismo na região, gerando emprego e renda sem pressionar os recursos naturais em excesso; 7º) grande diversidade de espécimes da fauna e flora na região da Caatinga no local; 8º) em decorrência de ser uma zona de contato ecológica, cultural e geológica na região Nordeste; 9º) devido à importância das formações geomorfológicas do relevo, como dropstones, diamictitos⁶⁹, canyons⁷⁰ e *cuestas*⁷¹ (BARROS *ET AL*, 2011).

3.1 Descrição geológica

O PNSC⁷² está localizado geologicamente em um local fronteiro de três províncias estruturais: Província do Borborema, Província do Parnaíba e Província do São Francisco (MUTZENBERG, CORREA, 2014, vol.II-A) (ver mapa 3).

⁶⁷ CARSTE: “Topografia formada sobre rochas solúveis, tais como, calcário e gipsita, caracterizadas por dolinas (*dolines*), cavernas (*caves*) e drenagem subterrânea (*underground drainage*)” (SUGUIO, 1998, p.130).

⁶⁸ EMBASAMENTO: “Escudo constituído pelas rochas que afloram desde o começo da formação da crosta terrestre. As rochas que constituem o escudo brasileiro são granito e gnaisse, principalmente. Elas pertencem ao Arqueano e constituem o que Branner denominou de ‘Complexo Brasileiro’ (GUERRA; GUERRA, 2003, p.220).

⁶⁹ DIAMICTITOS: “Rocha proveniente do acúmulo de carapaças de algas diatomáceas. Nos estados da Paraíba e Bahia, as jazidas são de ordem de milhões de toneladas” (GUERRA; GUERRA, 2003, p.204).

⁷⁰ CANYONS: “(...) nome de origem espanhola usado para designar vales de paredes abruptas, isto é, vales encaixados. O exemplo clássico é o canyon do rio colorado, cujo desnível entre o fundo da calha e a superfície chega a ser da ordem dos 1.000 a 1.800 metros. Na França, o melhor exemplo de vale encaixado é o Tarn, no Causses do maço central francês.” (GUERRA; GUERRA, 2003, p.108).

⁷¹ CUESTA: “(...) forma de relevo dissimétrico constituído por uma sucessão alternada das camadas com diferentes resistências ao desgaste e que se inclinam numa direção, formando um declive suave no reverso, e um corte abrupto ou íngreme na chamada frente da cuesta. é o tipo de relevo predominante nas bacias sedimentares (...)” (GUERRA, GUERRA, 2003, p.178).

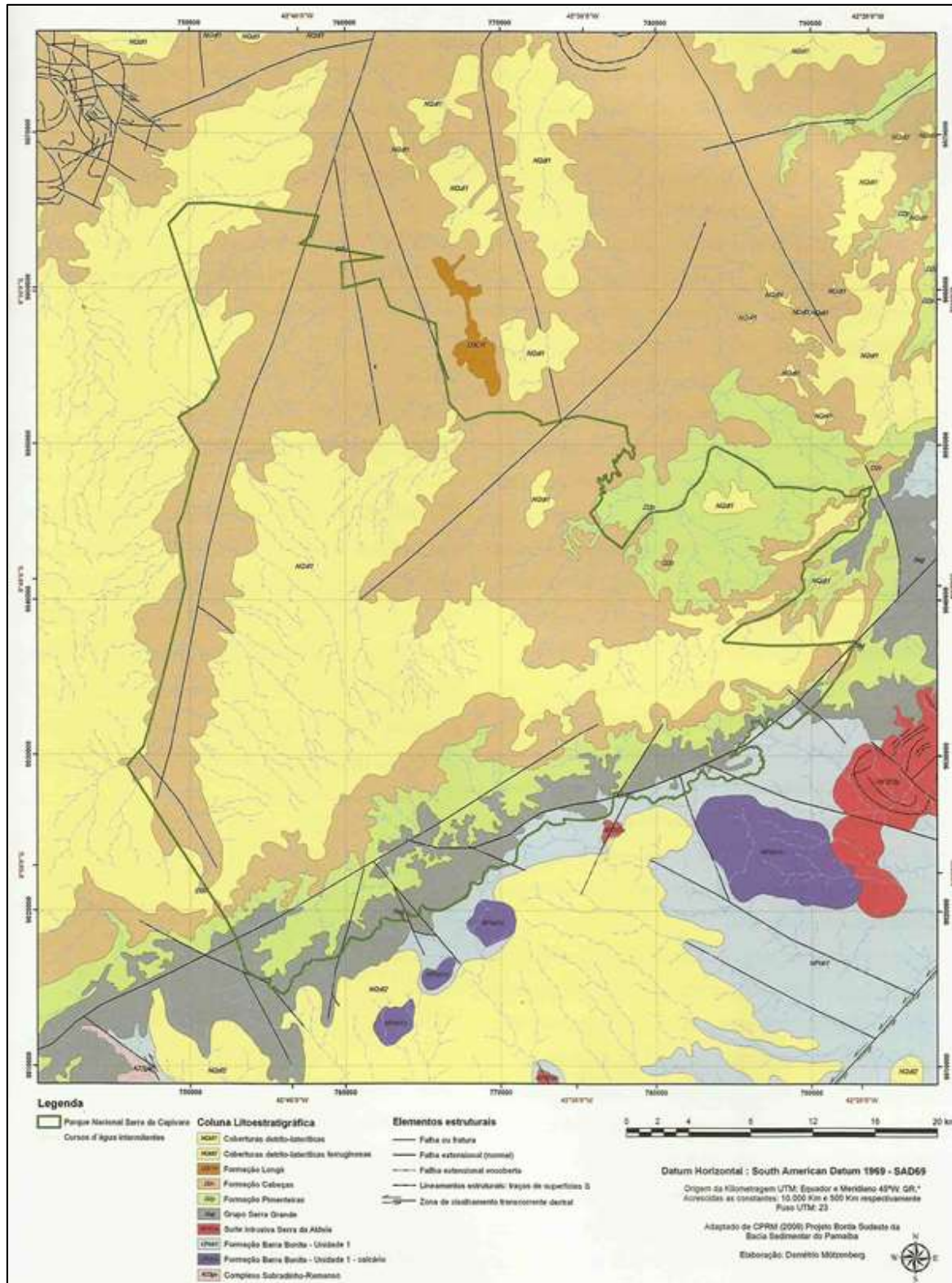
⁷² SANTOS (2007, p.21) afirma que “(...) no mapeamento de Oliveira (1998), a área que circunda o Parque Nacional Serra da Capivara pode ser subdividida em cinco zonas de cisalhamento. A área de estudo compreende

A **primeira unidade do relevo local** é o setor Leste, caracterizado pela presença de “(...) uma grande superfície aplainada por rochas da Província Estrutural do Borborema⁷³/ Faixa Riacho do Pontal⁷⁴; rochas metamórficas e ígneas pré-cambrianas, de idade variável, formam o substrato de unidade: gnaisses arqueanos do complexo Sobradinho/ Remanso, no Sul de São Raimundo Nonato, micaxistos e calcários microcristalinos e batólitos e granitos intrusivos (...)” (PELLERIN, 2014, p.59). É conceituado como uma planície originada por um processo erosivo em rochas metamórficas entre “(...) a cuesta de arenito siluro-denoviana, a oeste, e os afloramentos de quartzito pré-cambriano da Serra dos Dois Irmãos a leste (...)” (PELLERIN, 1991, p.40).

a subzona de cisalhamento Barra do Bonito, que é composta por muscovita-quartzitos e quartzitos feldspáticos, micaxistos e quartzoxistos. Os xistos gradam lateralmente para micaxistos granadíferos, às vezes carbonáticos ou feldspáticos, provavelmente depositados em ambiente plataformar. Ocorrem também filito, introduzidos por stocks de isentos alcalinos. A nordeste de São Raimundo Nonato ocorrem mármore cinza-escuros laminados, em posição intermediária entre o embasamento e pacote de filitos esverdeados, de granulometria fina e estrutura xistosa. Intercalados aos filitos ocorrem microgranodioritos cisalhados concordantes com a foliação principal”.

⁷³ A província Borborema é designada como um “(...) complexo mosaico de regiões dobradas onde ocorreram efetivos e importantes eventos tectônicos, magmáticos e termais de idade neoproterozóica, assinalados como o Ciclo Brasileiro (ALMEIDA *ET AL*, 1977)” (SANTOS, 2007, p.21).

⁷⁴ A Faixa de Dobramento Riacho do Pontal é um sistema de dobramentos inseridos na Província Estrutural Borborema, com um formato irregular e uma área de 28.000 km², englobando os estados da Bahia, Pernambuco e Piauí (NEVES, 1975 apud SANTOS, 2007).



Mapa 3. Estrutura geológica do Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Mutzenberg, Correa, 20114, vol.II-A, p.99.

A **segunda unidade do relevo local** é o segmento do *front da cuesta* (Serra Nova, Serra da Capivara e Serra Talhada) que é uma projeção da Bacia Maranhão-Piauí sobreposta a um maciço antigo, com uma amplitude de 200 a 250 metros e um desnível de 3 a 10 quilômetros,

onde se concentram os sítios arqueológicos com pinturas rupestres localizadas em abrigos rochosos (PELLERIN, 2014).

A **terceira unidade do relevo local** é o segmento do Oeste, que compreende as “(...) chapadas do reverso da *cuesta*, que formam platôs tabuliformes de grande amplitude, entalhados somente por alguns vales de orientação Sul-Norte, encaixados em arenitos e siltito das formações devonianas Itaim e Pimenteira (Riachos da Serra Branca, do Boqueirão e do Bom Jesus)” (PELLERIN, 2014, p.60).

A Bacia Sedimentar do Parnaíba engloba a maior parte dos estados do Piauí e do Maranhão e alguns segmentos dos estados de Goiás, Ceará e Tocantins, tendo uma área de superfície maior de 600 km² e tendo origem no Paleozoico (BARROS *ET AL*, 2001). Os cinco grupos litográficos que compõem a Bacia do Parnaíba são classificados em: 1º- Grupo Serra Grande (Siluriano); 2º- Grupo Canindé (Devoniano); 3º- Grupo Balsas (Carbonífero-Triássica); 4º- Grupo Mearim (Jurássico); 5º- As formações Itapecuru, Grajaú e Codó (PETRI; FULFARO, 1988).

O grupo Serra Grande é caracterizado pelas seguintes formações geológicas: Ipu, Tianguá e Jaicós, que estão instalados sobre rochas metamórficas do embasamento cristalino e rochas ígneas, destarte, apontando um primeiro segmento de deposição marinha na Bacia sedimentar do Parnaíba no período do Siluriano e aflorando em pontos específicos da borda leste e sudeste no PNSC, em forma de escarpas. As principais formas de arenitos são os arenitos líticos, arenitos feldspáticos e arenitos quartzosos (BAPTISTA, 1974; PETRI; FULFARO, 1988; BARROS *ET AL*, 2011)

A Formação Ipu está classificada pela presença de conglomerados, arenitos conglomerados, rochas areníticas e diamictitos, instalados no final do período Ordoviciano e início do Siluriano dentro um ambiente fluvial entre intervalos de glaciações (BARROS *ET AL*, 2011).

A Formação Tianguá é caracterizada pela presença de “(...) arenitos finos quartzosos e feldspáticos e subgrauvacas a leste e a sul, passando para folhelhos a norte e a oeste”, depositados em ambiente marinho durante o Siluriano (PETRI; FULFARO, 1988, p.54).

A Formação Jaicós é caracterizada pela a existência de raros pelitos e arenitos que aparecem em algumas faixas de alguns metros ao longo do embasamento Siluriano com o contato da borda da Bacia do Parnaíba (PETRI; FULFARO, 1988).

O Grupo Canindé⁷⁵ compreende as formações Itaim, Pimenteira, Cabeças, Longá e Poti. Esse grupo está relacionado a um momento de maior ingressão marinha dentro da Bacia sedimentar do Parnaíba, alcançando quase mil metros de espessura, sendo que as formações Poti e Longá não foram identificadas no PNSC (BARROS *ET AL*, 2011).

A Formação é base do Grupo Canindé, e sendo caracterizada pela ocorrência de um “(...) arenito fino de cor clara e folhelho cinza, depositados em ambientes deltaicos plataformais de marés e tempestades Mesodevoniano (Góes & Feijó, 1994) (...)” e tendo uma configuração estrutural “(...) por barras de conglomerado, formas de leito arenosas e macroformas de acreção frontal num ambiente arenoso, entrelaçado raso e fluxos aquosos mais perenes que na Formação Ipu (Miall, 1985, 1996)” (BARROS *ET AL*, 2011, p.24; 24).

A Formação Pimenteiras é compreendida por “(...) folhelhos cinza-escuros a esverdeados, micaceos. Arenitos interdigitados com folhelho aparecem nos lados sudeste, sul, sudoeste e noroeste. Estes arenitos são do tipo quartzoso e subgrauvaca quartzosa. Grauvas, quartzosas e arenitos feldspáticos são raros” (PETRI; FULFARO, 1988, p.56). Sua litologia é notadamente marcada por um grande recuo devoniano, tendo sido designada como um depósito marinho de plataforma e com a presença de fosséis de animais (BARROS *ET AL*, 2011).

A Formação Cabeças é caracterizada pela presença de “(...) arenitos com intercalações delgadas de siltitos e folhelhos, com estratificação cruzada tabular ou sigmoidal de grande porte, as suas principais litologias” (BARROS *ET AL*, 2011, p.25). Santos (2007, p.26) afirma que “(...) a formação é constituída de arenito fino a médio, bem selecionado, às vezes grosso, de ambiente fluvial a estuarino, que teriam sofrido influência periglacial”.

3.2 Descrição geomorfológica

O contexto geomorfológico do PNSC apresenta três principais segmentos presentes no local, estão divididos em: pedimentos, *cuesta* e planaltos areníticos (SANTOS, 2007) (ver mapa 4 e figura 4):

O pedimento (depressão subsequente): é um segmento situado no sopé da *cuesta*, oriundo de um processo erosivo na *cuesta*, configura-se como “(...) superfícies tabulares ou chapadas com relevo plano a suavemente ondulado com altitudes que oscilam entre 150 a 300 metros; superfícies tabulares ou chapadas na forma de mesetas recortadas com altitudes entre

⁷⁵ Barros *et al* (2011, p.24) afirmam que “(...) na área e entorno do PARNA Serra da Capivara foram mapeadas as formações Itaim, Pimenteira e Cabeça. Afloramentos das formações Longá e Poti não foram mapeadas na área do Parque e entorno. Para a região, o mapeamento da CPRM (2010) atribui a esta unidade litoestratigráfica uma ocorrência em relação ao Grupo Serra Grande”.

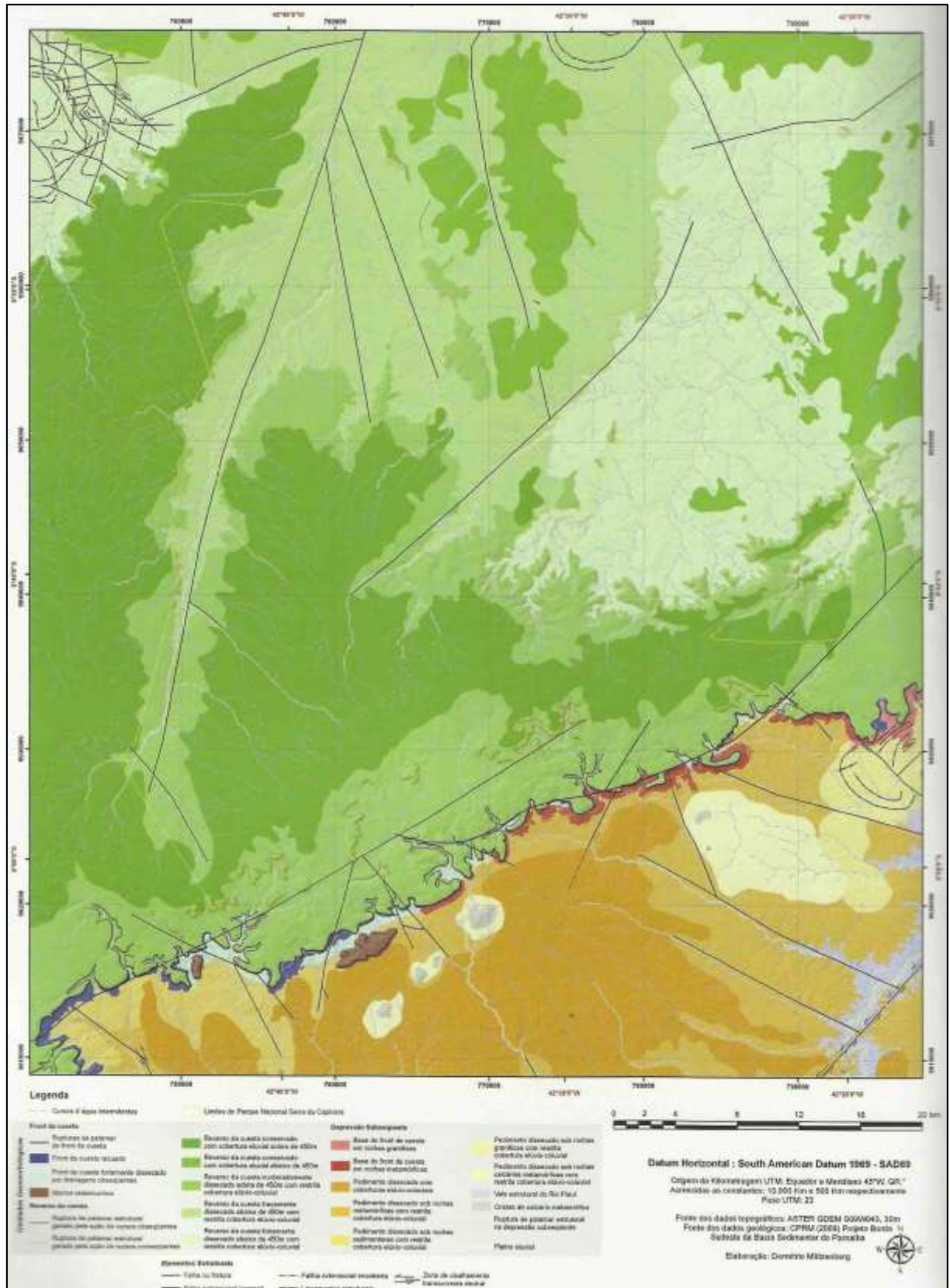
400 e 500 metros, (...)” e tendo superfícies onduladas apresentando uma altimetria nos vales e elevações entre 150 a 500 metros (BARROS *ET AL*, 2011, p. 13).

As *cuestas* são formadas por rochas conglomeráticas e areníticas oriundas do Grupo Serra Grande, onde podem ser caracterizadas como “(...) projeções da Bacia do Parnaíba sobre a Província do Boborema. Constituem uma área com alinhamentos de *cuesta* entre si de 3 km a 7 km. O desnível entre a *cuesta* e o pedimento oscila entre 200 m a 250 m” (SANTOS, 2007, p.29).

Os planaltos areníticos (reverso da *cuesta*) estão situados na parte oeste do PNSC, constituindo as “(...) chapadas do reverso da *cuesta*, de relevo regular e monótono cuja altitude chega a 630 m, (...) O Planalto é cortado por vales orientados N-S, com fundo um plano, profundamente encaixados e dominados diretamente por cornijas de arenitos subverticais, esculpidos em relevos runíformes e arredondados (...)” (SANTOS, 2007, p. 30).



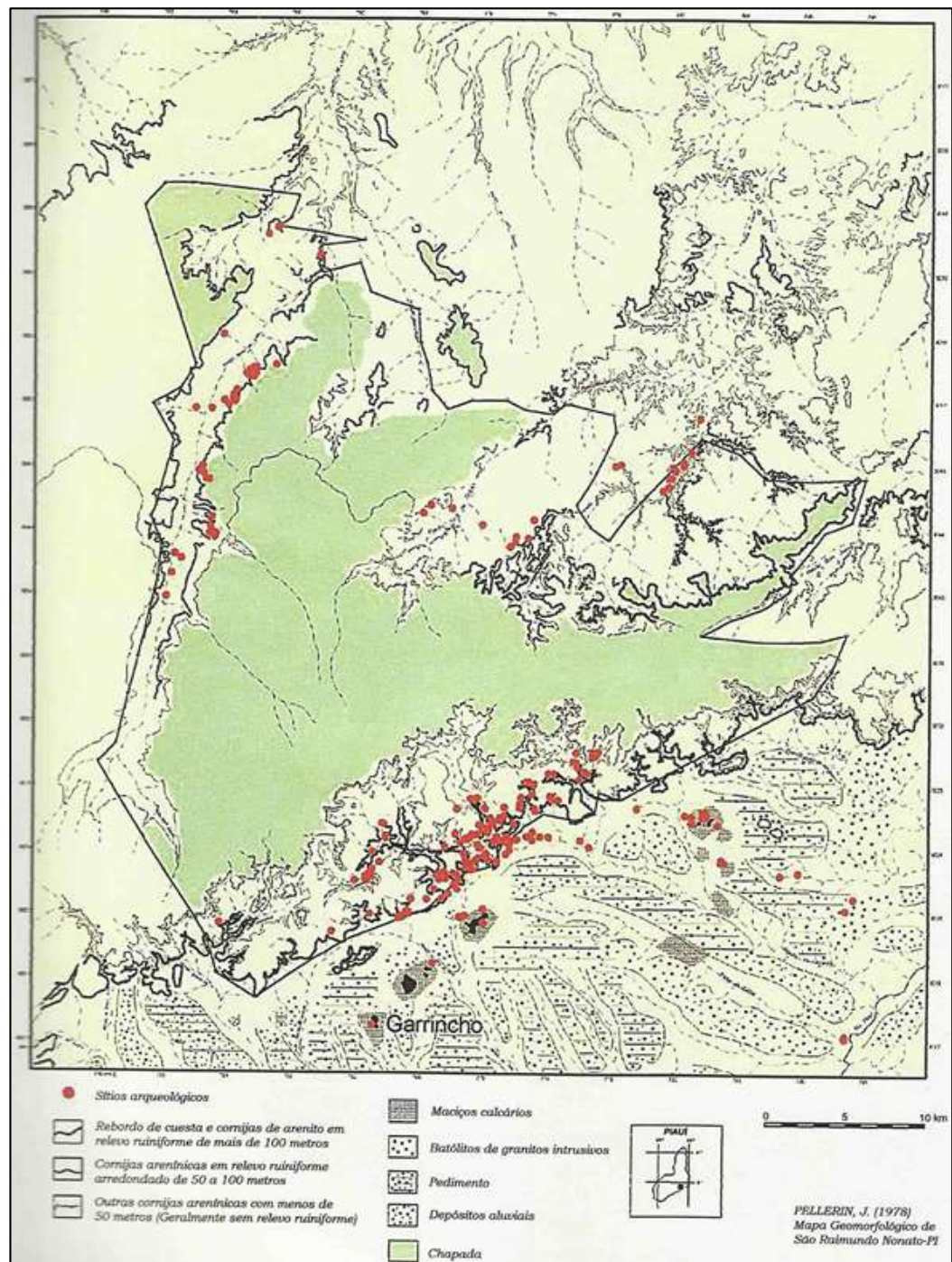
Figura 4. Segmentos geomorfológicos presentes no PNSC. Fonte. Gabriel Oliveira, 2007 a.



Mapa 4. Feições geomorfológicas do Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Mutzenberg; Correa, 2014, vol.II-A, p.110.

3.2.1 Relevo

Os principais tipos de relevos identificados durante as pesquisas geológicas e geomorfológicas no PNSC são: planaltos; vales encaixados; *inselberg*; baixos platôs dissecados; rebordos erosivos e superfícies aplainadas (SANTOS, 2007) (ver mapa 5).



Mapa 5. Estrutura geomorfológica do Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Felice; Guidon, Mendes, 2014, Vol. II-A, p.70 apud PELLERIN, 1978.

Os **planaltos** são originários da erosão de rochas sedimentares da Bacia sedimentar do Parnaíba, tendo superfícies elevadas com uma altimetria entre 400 a 700 metros (BARROS *ET AL*, SILVA, 2011, p. 15).

Os **inselbergs** são elevações residuais presentes no relevo do PNSC, sendo classificados como morros residuais formados por uma litologia de rochas quartzítica ou granítica que se diferencia de outras formações próximas a ela (GUERRA; GUERRA, 2003; SANTOS, 2007).

Os **rebordos erosivos** são padrões do relevo, constituído por “(...) vertentes predominantemente retilíneas a côncavas, declivosas e topos levemente arredondados, com sedimentação de colúvios e depósitos de tálus predominantemente” (BARROS *ET AL*, 2011, p. 16).

As **superfícies aplainadas** constituem: “(...) de erosão corta estruturas diversas, mostrando, no entanto, formas francamente onduladas. Numa superfície de erosão podemos encontrar formas levemente onduladas, mamelonadas e mesmo niveladas” (GUERRA; GUERRA, 2003, p.591)

Os **baixos platôs** são oriundos da erosão e desfragmentação das rochas sedimentares no PNSC, tendo uma altimetria mais elevada em comparação aos tipos de relevos próximos e “(...) apresentando um sistema de drenagem constituído por uma rede de canais com baixa drenagem, que gera um relevo pouco dissecado de amplos topos tabulares e sulcado por vales encaixados com vertentes retilíneas e declivosas” (BARROS *ET AL*, SILVA, 2011, p. 15).

Os **Vales Encaixados** são formados a partir de um processo erosivo de “(...) morfologia acidentada, constituídos por vertentes predominantemente retilíneas a côncavas, fortemente sulcadas, declivosas, com sedimentação de colúvios e depósitos de tálus. A amplitude de relevo varia de 100 a 300 metros, com inclinação das vertentes de 10 a 25° com ocorrência de vertentes muito declivosas” (BARROS *ET AL*, SILVA, 2011, p. 15).

3.3 Descrição climática

O clima na região sudeste do Piauí é caracterizado como uma zona de transição entre o cerrado e a caatinga, do subúmido para semiárido, tendo precipitações menores de 900 mm e uma probabilidade maior a 75% e inferior de 3 meses com precipitações superiores ao período chuvoso. Situando-se entre os climas de classes áridas e semiáridas e apresentando uma média de precipitações de 689 mm, com um desvio padrão médio de 200 mm (EMPERAIRE, 1991 B).

Os sistemas de classificação adotados para delimitar o clima na região do PNSC são enumerados nos seguintes parâmetros analíticos: 1º) classificação de Köppen, clima semiárido quente com seca invernal Bshw; 2º) classificação de Gaussen, clima termoxeroquimênico da fórmula ecologia T5S5X3; 3º) classificação de Thornthwaite, clima semiárido de fórmula Dd A; 4ª) classificação de Aubréville, clima de fórmula IIIaA (EMPERAIRE, 1991 B).

Em um levantamento realizado no período de 1984 a 1989, observa-se uma temperatura média anual de 28° C, sendo que durante o mês de junho é considerado o mais frio, com 12° C na cidade de São Raimundo Nonato. No sopé da Serra da Capivara foi observada uma temperatura mínima de 10° C. Durante os meses de outubro a novembro notam-se as seguintes temperaturas: máxima de 45° C, média de 31° C e mínimas de 22 a 17° C (EMPERAIRE, 1987).

3.4 Descrição da hidrografia

A presente unidade de conservação faz parte da Bacia Hidrográfica do rio Parnaíba, que possui oito sub-bacias que compreendem os estados do Ceará, Piauí e Maranhão. A sub-bacia do rio Piauí-Canindé, que é composta pelos rios Piauí, Salinas, Itaim e Canindé e afluentes da margem direita do rio Parnaíba e que afetam diretamente a região Sudeste do Piauí, incluindo a área do PNSC (BARROS *ET AL*, 2011).

O rio Piauí tem sua origem na Serra das Confusões, no município de Caracol, sendo um afluente do rio Canindé e tendo uma extensão de 400 km. Seus principais afluentes na margem direita são: Canário, São Lourenço, Cavalheiro, Tanque Novo, Lajes, Mulungu, Pedra Branca, Itacoatiara, São Domingos, Socorro, Fidalgo, Defuntos; margem esquerda são: Olho d'Água, Mulungus, Santo Antônio, Bom Jesus, Caché, Brejinho, Nova Olinda, Fundo, São João, Trempes, Cachoeira, Gameleira, Carnaíbas, Cajazeiras, Mucaítá, Cajueiro, Macacos, Tucuns. O riacho do Olho d'água da Cota é a única drenagem perene no local (BATISTA, 1974, PELLERIN, 1991).

Outros locais com a presença de água são olhos d'água, lagoas temporárias, cavernas e caldeirões que armazenam água durante o período chuvoso entre os meses do ano de novembro a junho, enquanto nos períodos secos ficam vazios ou com pouco volume de água, alguns são abastecidos por carros pipas da FUMDHAM para abastecer os animais silvestres do local (ARAÚJO *ET AL*, 1998).

Na região do embasamento pré-cambriano existem várias lagoas temporárias que aparecem e desaparecem em decorrência das condições climáticas, úmida ou seca; na chapada arenítica existem os olhos d'água (Olho d'Água da Serra Branca, Olho d'Água do Congo e

Olho d'Água dos Macacos); no sopé das paredes dos *canyons* há água durante o ano inteiro; e os caldeirões no sopé dos paredões rochosos são reservatórios naturais de água da chuva (ver figura 5). Os relevos cársticos são os mais propícios para o processo de acumulação de água, em decorrência de suas propriedades de reter e armazenar grandes quantidades de água. Por exemplo, no serrote do Sansão existe um lago a uma profundidade de 80 metros (ARAÚJO *ET AL*, 1998).



Figura 5. Reservatório de água próximo ao sítio do Mocó. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

3.5 Descrição da fauna

A fauna do PNSC é composta por uma grande diversidade de espécimes animais de vertebrados, que demonstram a importância da preservação e conservação dessa unidade de conservação integral para o ecossistema da Caatinga. O inventário das espécies realizado contabilizou o seguinte quadro de espécimes: 17 de jias e sapos; 19 de lagartos, 236 de aves; 56 de mamíferos, sendo que 24 são de morcegos (ARAÚJO *ET AL*, 1998; OLMOS; BARBOSA; ANDRADE, 2014). As duas espécies endêmicas da Caatinga presentes no PNSC são o mocó (*Kerodon rupestris*) e a lagartixa do serra (ver figura 6) (PESSIS, 2003).

Dentro do segmento dos mamíferos são encontrados os seguintes espécimes na região: saurê, gambá, duas espécies de cuícas, tatu-canastra, tatu do rabo mole, tatu-verdadeiro, tatu peba, tamanduá-bandeira, tamanduá-mirim, veado-mateiro, veado-cantigueiro, porco-do-mato, catitu, rato-rabudo, cotia, paca, galea, rato, jaguarundi, onça-vermelha, gato-maracajá,

jaguatirica, onça-pintada, gato-do-mato, mão-pelada, urubu-caçador, caracará, andorinhão, beija-flor e outros (OLMOS; BARBOSA; ANDRADE, 2014).



Figura 6. Lagartixa da serra no PNSC. Fonte: Gabirel Oliveira (2016).

Os principais tipos de répteis encontrados são: briba-bribo, lagartixa-mole, lagartixa doméstica, caninana, calango, camelão, cobra-cipó, cobra-verde, cobra bicuda, cobra-preta, falsa coral, jiboia, cascavel, jararaca da seca, jacaré e outros (OLMOS; BARBOSA; ANDRADE, 2014). Os principais tipos de anfíbios presentes no PNSC são: sapo-de-enxurrada, sapo-cururu, cuinha, perereca, jia, sapo-boi, sapo-de-chifre e outros (ARAÚJO *ET AL*, 1998). Os principais tipos peixes encontrados são: lambaris, cascudinhos e acarás (OLMOS; BARBOSA; ANDRADE, 2014).

A fauna de invertebrados do PNSC foi pouco estudada, os levantamentos atuais apontam para espécimes de invertebrados característicos do ambiente da Caatinga, possuindo espécimes endêmicos e desconhecidos na região (ARAÚJO *ET AL*, 1998). Os espécimes de invertebrados identificados até agora são: abelha do mel, rajada, irati, mombuca vermelha, marmelada preta, urucu, jataí-da-terra, viúva marrom e outras espécimes ainda desconhecidas e não identificadas⁷⁶ (OLMOS; BARBOSA; ANDRADE, 2014).

⁷⁶ Olmos, Barbosa e Andrade (2014, vol. II-A, p.229) afirmam que “Recentemente, Simone e Casati, 2013, apresentaram resultados de estudos com moluscos desenvolvidos no PARNA Serra da Capivara, no qual a presença de um gênero novo de Gastropoda e de cinco novas espécies coletadas na Toca de Cima do Pilão, Coronel José Dias, PI, apresentando a seguir: *Clinispira insólita*, *Cyclodontina*, *Anctus prolatus*, *Rhinus gilbertus*, *Streptartemon molaris*”.

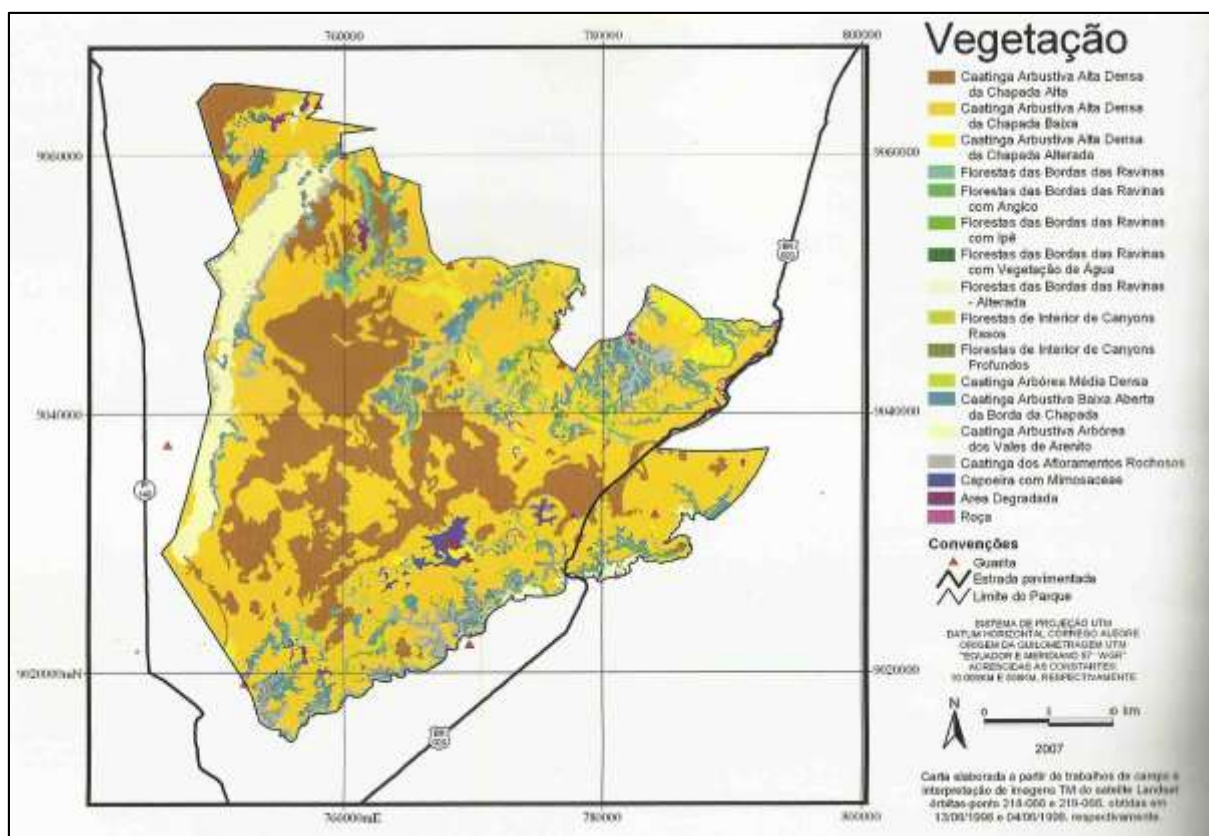
O principal problema enfrentado pela fauna no PSNC é a caça ilegal dos animais silvestres por caçadores da região, que entram de forma clandestina, visando a predação de espécimes como tatus canastra e onças quase extintas na região, esse fato é agravado devido à extensão da unidade de conservação e ausência de recursos federais suficientes para a realização de uma fiscalização mais ostensiva no local (GUIDON, 2007).

3.6 Descrições da vegetação e flora

O PNSC está inserido dentro uma zona fronteira entre os domínios morfoclimáticos do Cerrado (25%) e da Caatinga (75%), uma espécie de zona de transição onde observa-se uma vegetação adaptada ao clima seco e acostumada com duas estações do ano bem definidas, inverno e verão (BARROS *ET AL*, 2011).

A vegetação da Caatinga é predominantemente presente no local, que tem por característica uma vegetação formada por árvores de pequeno porte, adaptadas a seca, com a presença de espinhos, de Cactáceas e Bromeliáceas, cipós e a presença de um tapete herbáceo (EMPERAIRE, 1987).

Emperaire (1991 a) elaborou um estudo acerca da vegetação da caatinga no local, classificando em sete categorias elementares: **1ª) estrato herbáceo**, com até 1 metro de altura; **2ª) estrato sufrutescente**, com amplitude de 1 a 2 metros; **3ª) estrato arbustivo baixo**, de 2 a 4 metros; **4ª) estrato arbustivo alto**, de 4 a 6 metros; **5ª) estrato arbóreo baixo**, de 6 a 8 metros; **6ª) estrato arbóreo médio**, de 8 a 12 metros; **7ª) estrato arbóreo alto**, maior que 12 metros (ver mapa 6).



Mapa 6. Tipos de vegetação no Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Chame, 2014, vol.II-A, p.286.

A **caatinga arbórea alta densa** está predominantemente presente nos segmentos do reverso da *cuesta*, tendo por característica uma homogeneidade fisionômica, comportando quatro tipos de estratos principais: a) estrato herbáceo; b) estrato sufretescente; c) estrato arbustivo; d) estrato arbóreo baixo. Esse tipo de vegetação aparece a leste da Serra Branca, em faixas de 20 a 40 metros de larguras e mais de 100 metros de comprimento (EMPERAIRE, 1991 A).

A **caatinga arbórea média densa** está presente nas ravinas do front da *cuesta* e próximas dos vales interiores das chapadas da Boa Esperança, Boqueirão Grande e Serra Branca, possuindo os seguintes estratos: a) estrato frutescente; b) estrato arbóreo baixo; c) estrato arbóreo médio.

A **caatinga arbustiva baixa aberta**, que está localizada na borda da chapada, nos vales e locais com a presença de afloramentos rochosos, possui os seguintes estratos: a) estrato frutescente; b) estrato arbustivo baixo. A Caatinga arbustiva baixa aberta está localizada nas bordas das chapadas, ocupando uma área de 100 km², crescendo em bolsões de areia oriundos da desagregação da rocha arenítica.

A **caatinga arbustiva arbórea** está localizada nos vales silto-arenitos e areníticos, tendo similaridades com a Caatinga arbustiva baixa aberta, possuindo os seguintes estratos: a)

estrato herbáceo; b) estrato arbustivo baixo; c) estrato arbustivo alto; d) estrato arbóreo médio; d) estrato frutescente (EMPERAIRE, 1991 A).

Dentro desse contexto, a vegetação do PNSC tem em sua composição: 45 espécies compostas por 13 famílias de Monocotiledôneas; 9 espécies compostas por 6 famílias de Pteridophytas; Carpóforo e líquens compõem 561 tipos diferentes; 75 famílias de Dicotiledônias, totalizando 615 taxas⁷⁷ (BARROS *ET AL*, 2011).

A vegetação e flora no local e nos arredores são típicas da caatinga brasileira, possuindo os seguintes espécimes no local: gameleira, pau d'arco branco, pau de casca, rabo de raposa, angico, angelim, cabaça, quipá, cabeça de velho, jenipapo, macambira, ingazeira, crista de galo e outras espécimes (ARAÚJO *ET AL*, 1998) (ver figura 7).



Figura 7. Xique xique no PNSC. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

⁷⁷ O relatório do Geoparque do PNSC que cita a existência de mais mil espécies de plantas (BARROS *ET AL*, 2011).

3.7 Descrição do Paleoclima⁷⁸

Os estudos paleoambientais realizados na região do PNSC, especificamente no sítio Toca do Boqueirão da Pedra, com o uso da palinologia⁷⁹ e paleoparasitologia⁸⁰ apontam um quadro inicial de clima mais úmido que o atual e com a presença de savanas abertas e arborizadas. Essa situação favoreceu as condições para a sobrevivência da paleofauna, que se encontra presente em seus vestígios paleontológicos encontrados ostensivamente em vários sítios arqueológicos nos relevos cársticos e lagoas (CHAVES, 2002).

Santos e Carvalho (2014, p.8-9) citam a importância dos estudos paleontológicos no Brasil para,

1-Conhecer as riquezas e a diversidade faunística do período em que o animal ou planta existiu; 2- Entender as condições geoambientais (climáticas e florísticas), pluviométricas e hidrológicas adversas das atuais; 3- Observar a existência de vegetação de pradarias e de florestas mais abertas, com o solo rico em gramíneas e árvores com características diferentes das atuais (...).

Estudos paleontológicos dos vestígios paleontológicos efetuados pelo pesquisador francês Claude Guérin demonstraram que o meio suportava a presença de animais da megafauna, indicando um ambiente diferente do atual da caatinga e com características semelhantes a clima mais úmido e com um maior número de espécimes de animais de grande porte (GUERIN, 1991; CHAVES, 2002; SANTOS, 2007).

3.8 Descrição da Paleofauna

As pesquisas paleontológicas no PNSC apontaram para identificação de mais 30 espécies de vertebrados da fauna pleistocênicas no local, que estão divididas em dois segmentos: macrofauna⁸¹ e microfauna⁸². As evidências paleontológicas indicam que a região

⁷⁸ PALEOCLIMA: “Refere-se a condições climáticas pretéritas sobre a superfície da Terra, em termos de pluviosidade, temperatura, vento, etc. Os paleoclimas de épocas muito antigas (dezenas a centenas de milhares de anos) podem ser estudados com base em critérios sedimentológicos, paleontológicos, paleomagnéticos, etc. Os paleoclimas de épocas mais recentes (de alguns milhões até algumas dezenas de anos) podem ser pesquisados com base em anéis de crescimento de árvores, palinologia ou até mesmo através de registros de migração de povos, registros históricos e instrumentais” (SUGUIO, 1998, p.577).

⁷⁹ PALINOLOGIA: “Estudio del polen fosilizados que ayuda a la reconstrucción del clima y vegetación del pasado” (BAHN; RENFREW, 1993, p.515).

⁸⁰ PALEOPARASITOLOGIA: “Um ramo da paleopatologia, a paleoparasitologia dedica-se ao estudo de resquícios biológicos na procura de parasitos, visando à identificação de morbidades nas populações humanas antigas e à reconstrução de suas rotas de migração e ocupação territorial através dos tempos. Os dados sobre infecções parasitárias no passado podem ser situados em mapas de ocupações e deslocamentos humanos, permitindo criar e corroborar teorias acerca das migrações pré-históricas” (FERREIRA *ET AL*, 1988).

⁸¹ Macrofauna: animais com mais de 5 quilos.

⁸² Microfauna: animais com menos de 5 quilos.

tinha condições de suportar animais de grande porte, demonstrando a configuração de um clima mais úmido e passou por um processo de mudança climática por 12 a 9 mil anos atrás, originando a extinção da macrofauna que conviviam com os grupos humanos naquele período (ARAÚJO *ET AL*, 1998).

As principais espécies identificadas foram: preguiça gigante (*Catonyx cuvieri*), veado (*Mazama sp.*), mastodonte (*Hapломastodon waringi*), tatu gigante (*Glyptodon clavipes*), cavalo americano (*Hippidion bonaerensis*), tigre-de-dentes-de-sabre (*Smilodon populator*), jacaré (*Caiman crocodilus*) e outros espécimes identificados nos sítios arqueológicos Toca da Janela da Barra do Antonião, Toca do Garrincho, Toca de Cima do Pilão e Toca do Serrote (GUÉRIN, 1991; GUERIN *ET AL*, 1996).

As primeiras descobertas paleontológicas no local remontam 1987-88, quando numerosos fósseis foram encontrados nas escavações da Toca Janela da Barra do Antonião e no Sumidouro do Sansão. Posteriormente, outros sítios como Toca de Cima dos Pilão, Toca do Gordo do Garrincho, Toca do Serrote do Artur, Toca do Barrigudo, Toca da Moendas, as lagoas do São Vitor, Pomba, Quari e dos Porcos, forneceram um grande acervo de estudo para a FUMDHAM e permitiram a identificação das principais espécies da paleofauna na região (GUERIN; FAURE, 2014, vol. II-B) (ver figura 8).

No sítio Toca da Janela da Barra do Antonião foram coletados mais de 2.200 fragmentos de ossos de mamíferos, tendo a presença de animais da microfauna, como marsupiais (*Didelphidae*), quirópteros e roedores (*Cricetidae*, *Sigmodontinae*, *Caviomorpha*) e 45 espécies da macrofauna, como cavalos (*Hippidion bonaerensis* e *Equis neogeus*) e Tatu (*Dasypodidae Pampatherium humboldti*) (GUERIN; FAURE, 2014, vol. II-B).



Figura 8. Vestígios paleontológicos na Lagoa do Quari, São Raimundo Nonato – PI.
Fonte: Felice; Guidon; Mendes, 2014, vol. A-II, p.80.

Na Toca de Cima dos Pilão foram encontrados mais de 800 fragmentos ósseos, tendo espécimes como tigre dente-de-sabre (*Smilodon populator*) e onça (*Panthera onca*). Na Toca do Gordo do Garrincho foram coletados mais 1.500 fragmentos ósseos, sendo de 22 espécies da macrofauna, como lhamas (*Palaeolama niedae*), equídeo (*Hippidion bonaerensis*) e preguiça gigante (*Catonyx cuvieri*).

Na Toca do Barrigudo foram recolhidos mais de 400 fragmentos de ósseos, englobando várias espécies da macrofauna, como *Glyptodon*, *Equus*, *Macrauchenia*, *Tayassu*, *Mazama* e entre outras. As lagoas São Vitor, Pomba, Quari⁸³ e Porcos forneceram uma quantidade significativa de vestígios paleontológicos, evidenciando a presença de várias espécies da paleofauna na região sudeste do Piauí (PARENTI *ET AL*, 2003; GUERIN; FAURE, 2014, vol. II-B).

A relação entre os grupos humanos e a paleofauna na região pode ser observada a partir da associação entre os vestígios arqueológicos encontrados nos sítios e nas pinturas rupestres, com recorrência de animais nos paredões rochosos do local (PESSIS, 2003). O conteúdo cenográfico das imagens aponta para a relevância dos animais da paleofauna como fonte de alimento e/ou risco de ataque às comunidades humanas que viviam no local, cenas de caça coletiva e zoofilia são recorrentes na tradição Nordeste de pinturas rupestres, e assim, inferindo

⁸³ Os resultados das escavações realizadas pela FUMDHAM na lagoa apontaram para a presença de uma fauna de mamíferos do Holoceno inicial associadas a artefatos líticos referentes à indústria lítica Serra Talhada, porém sem determinar se existia relação entre os grupos humanos e fauna no local (PARENTI *ET AL*, 2003).

um grau de organização social e partilha social dos alimentos, fruto da atividade da caça (GUÉRIN, 1991; GUIDON, 2007).

Outro segmento é a tentativa de associar os vestígios paleontológicos e identificar as possíveis espécies representadas nos grafismos rupestres, como seriema, cervídeos, tatu-gigante, bicho preguiça, entre outros animais que viveram no local (FAURE; GUÉRIN; MOURER-CHAVIRÉ, 2012).

CAPÍTULO 4. A DELIMITAÇÃO DA ÁREA DA PESQUISA NO PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA.

A compreensão da natureza só pode ser atingida pelo conhecimento da sua estrutura anatômica e da sua fisiologia (ou funcionamento). A estrutura da natureza é extremamente complexa; inúmeros seres animados e inanimados coexistem e relacionam-se mutuamente por meio de fenômenos muito diversificados. Ela constitui um sistema muito dinâmico, de modo que qualquer mudança parcial afeta todo o conjunto. Portanto, tornam-se necessárias informações em diferentes escalas espaciais e temporais, passíveis de ser obtidas por enfoques multi e, principalmente, interdisciplinares.

Kentiro Suguiro

O presente capítulo tem por intuito descrever a delimitação do escopo da pesquisa no Parque Nacional Serra da Capivara e adjacências, abordando os sítios arqueológicos selecionados para realização desta pesquisa. Dentro desse contexto, foram observados sítios arqueológicos com a presença de pinturas e gravuras rupestres, dando ênfase a Tradição Nordeste, que contêm os estilos Serra da Capivara, Complexo Estilístico Serra Talhada e Serra Branca.

Os sítios arqueológicos selecionados estão localizados na Serra da Capivara, Serra Talhada, no Veredão e Congo e na região da Serra Branca, totalizando 51 sítios arqueológicos que foram descritos ao longo do capítulo, evidenciando suas características relevantes e sua localização geográfica (ver mapa 10).

4.1 Os fundamentos da construção da paisagem e do espaço geográfico aplicados à arqueologia

A paisagem é um produto de construção natural e cultural, podendo ser oriunda de intemperismo físico⁸⁴, químico⁸⁵, biológico⁸⁶ e/ou antrópico⁸⁷, com características diacrônicas e de mutáveis configurações⁸⁸ (SOJA, 1993; SUGUIO, 2003; SANTOS, 2008). Santos (1997) afirma que a paisagem é composta por dois segmentos: 1º) Objetos sociais: testemunhos do conhecimento humano no presente e no passado; 2º) objetos naturais: que não são oriundos de ações humanas ou produtos dessas ações.

A construção do conhecimento arqueológico não está dissociada da compreensão da paisagem natural e cultural, a percepção da paisagem é diretamente relacionada pelos objetivos de um estudo arqueológico, estando condicionada a perspectiva da metodológica adotada (D'ENCARNAÇÃO, 1989; OLIVEIRA, 2007 B; HONORATO, 2009).

A compreensão da configuração da paisagem é importante para entender os processos diacrônicos de um sítio arqueológico, sua escala temporal pode variar de anos a milhares e espacial de centímetros a metros de profundidade (HODDER; CLIVE, 1990; LINKE, 2008; 2014).

A arqueologia da paisagem é uma estratégia e/ou procedimentos investigativos no intuito de conhecer, de entender e apreender as configurações de um determinado local e suas principais modificações ao longo do tempo, com finalidade de compreender o registro arqueológico (FAGUNDES, 2007; OOSTERBEEK, 2009; MACEDO, 2012).

As principais linhas leitura acerca da arqueologia da paisagem podem ser segmentadas da seguinte forma: 1º) O ambiente como influência predominante no desenvolvimento dos grupos humanos, oriundos de ideias da ecologia cultural, neoevolucionismo, da arqueologia

⁸⁴ INTemperismo Físico: “Fenômeno pelo qual se processa destruição de uma rocha sem qualquer alteração química, sendo então conhecido como desintegração (*desintegration*). Entre alguns dos processos de intemperismo físico tem-se a dilatação e contração térmica, congelamento de água contida em fraturas, etc. Esses processos forçam a fragmentação das rochas em partículas cada vez menores, sendo mais efetivos em condições climáticas extremas, isto é, muito frias como nos polos ou muito secas como nos desertos, Sinônimo: intemperismo mecânico” (SUGUIO, 1998, p.425).

⁸⁵ INTemperismo Químico: “Mudanças químicas que ocorrem nas rochas da crosta terrestre (*earth crust*) por processos químicos quando elas entram em contato com a atmosfera, hidrosfera e/ou biosfera. O intemperismo progride através de processos de dissolução, oxidação, carbonatação, etc, principalmente pela ação da água, oxigênio e gás carbônico. Sinônimo: decomposição” (SUGUIO, 1998, p.425).

⁸⁶ INTemperismo Biológico: “O intemperismo biológico atua por processos físicos ou químicos com participação de organismos. Deste modo, as raízes das plantas que crescem nas fendas das rochas, por exemplo, agem como verdadeiras cunhas, causando a fragmentação mecânica, enquanto que algumas substâncias fornecidas pelos organismos atuam provocando reações químicas que levam à decomposição (*decomposition*) das rochas. Sinônimo: intemperismo orgânico (*organic weathering*)” (SUGUIO, 1998, p.424).

⁸⁷ INTemperismo Antrópico: processo oriundo da ação antrópica, como grandes alterações no meio ambiente oriundas das atividades econômicas, culturais e sociais dos grupos humanos.

⁸⁸ De acordo com Santos (1997, p.37), “A paisagem não tem nada de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variadas. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e a paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade”.

espacial processualista e geografia teórica e quantitativa; 2º) o relacionamento entre os grupos humanos e o meio ambiente, no intuito de entender suas dinâmicas e 3º) os grupos humanos modificando seu espaço a partir de orientações econômicas, sociais e simbólicas, destarte, essas, a segunda e terceira perspectiva, possuem uma influência das ideias da arqueologia pós-processual, variando de um viés semiótico até fenomenológico (TRIGGER, 2004; REIS, 2010; COPÉ, 2012).

4.2 A descrição dos sítios arqueológicos levantados durante a pesquisa

O PNSC possui uma grande quantidade de sítios arqueológicos com a presença da prática rupestre, objetivou-se a seleção de sítios com relevância para a elucidação da problemática proposta na pesquisa, assim, seccionaram-se os locais com a presença de pinturas rupestres do Complexo Estilístico Serra Talhada.

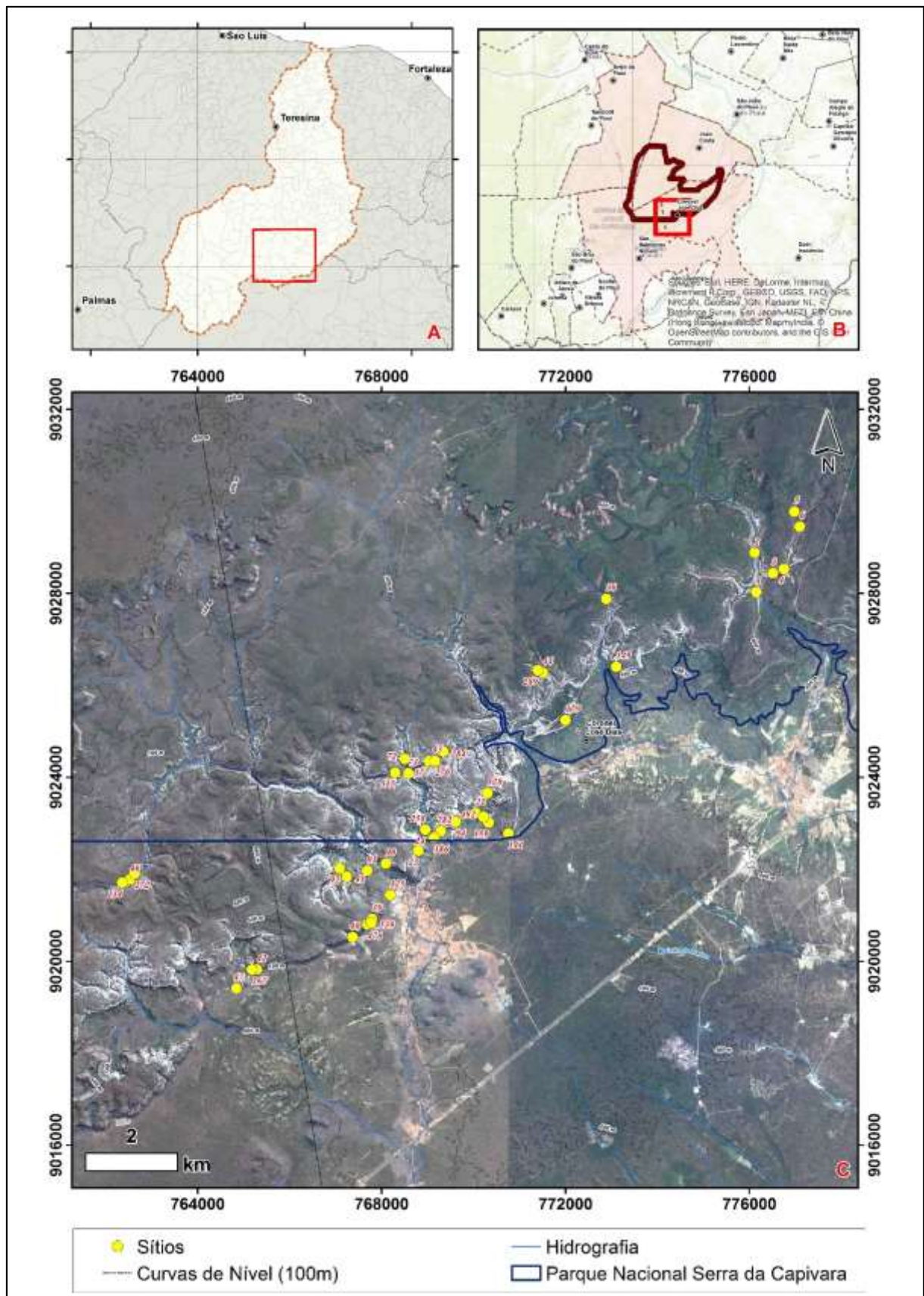
Neste sentido, foi solicitado ao Instituto Chico Mendes e a FUMDHAM a permissão para o desenvolvimento da pesquisa de campo no PNSC no período de 2016 a 2018 (ver anexo P) e a contratação do guia credenciado Mario Afonso Ferreira Paes Landim, guarda do PNSC e morador da região de Coronel José Dias.

Dentro desse contexto, foi feito um levantamento bibliográfico e documental das publicações já feitas, em especial nas décadas de 1970 e 1980, quando a professora Niède Guidon (1984 a; 1984 b; 1985 a; 1991) construiu suas principais ideias acerca da classificação da arte rupestre na região. Dentro um recorte de 130 sítios arqueológicos selecionados, foi reduzido para 51 sítios arqueológicos em decorrência de alguns fatores: **(a) dificuldade de acesso ao local do sítio; (b) problemas de localização do sítio na região; (c) grau de intemperismo acentuado no sítio arqueológico, dificultando a visualização das pinturas; (d) grau de relevância para a pesquisa, sendo descartados; (e) sítios arqueológicos localizados em determinado local com nomes diferentes, gerando um duplo cadastro.**

A primeira visita de campo foi realizada no período de 12 a 17 de abril de 2016, onde foram visitados os 100 sítios arqueológicos, descrito inicialmente em um protocolo de pesquisa (ver anexo Q), registrando suas localizações em um GPS *Garmin Etrex 30*, assim utilizando o sistema de UTM e fotografados, no sentido de levantar dados para a segunda etapa do levantamento da arte rupestre na região, totalizando 1.490 fotografias digitais nesse primeiro momento.

Posteriormente, foram buscadas informações sobre esses sítios arqueológicos pesquisados junto ao banco de dados da Fundação Museu Homem Americano e no cadastro

Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN. A partir disto, foi feito um levantamento preliminar e descritos abaixo, levando em consideração as características físicas e culturais dos sítios arqueológicos, ressaltando a importância da paisagem como um elemento de construção natural e cultura, por fim, manteve-se a divisão geográfica usualmente feita para PNSC: (a) Serra Capivara-/Serra Talhada; (b) Serra Branca; (c) Veredão/ Congo (ver mapa 7 abaixo).



4.2.1 Serra da Capivara/ Serra Talhada

4.2.1.1 Toca do Paraguaio (ZONA 23 L/ UTM E 776146.84/ UTM S 9028031.14/ Altitude 472 metros/ Código 1)

A Toca do Paraguaio é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico, classificado como um abrigo sob-rocha de composição arenítica e de conglomerado, com as dimensões de 86 metros de comprimento, 11 metros de largura e 10 metros de altura, localizado na meia encosta, seu registro data de 1970 (ver figura 9). No sítio foi encontrado material lítico, estruturas de combustão, dois sepultamentos, vestígios orgânicos (folhas, ossos humanos e pequenos mamíferos) e uma grande quantidade de pinturas rupestres da tradição Nordeste, estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada, com figuras de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos em isolamento e em cena e pinturas da tradição Agreste (F.S. TOCA DO PARAGUAIO, 2016).

As escavações realizadas pela equipe da professora Niède Guidon encontram duas sepulturas com associação de ferramentas líticas lascadas, datações de 8.870+-120 anos B.P. (nível 14); 8.780+-120 anos B.P. (sepultura 2); 8.600+-100 anos B.P. (nível IX); 700+-100 anos B.P. (sepultura 1), respectivamente, demonstrando a antiguidade de sua ocupação (DATAÇÕES DA TOCA DO PARAGUAIO, 1981). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) depósitos inorgânicos⁸⁹, salitre⁹⁰ cobrindo algumas partes das pinturas; (c) dejetos de animais⁹¹.

⁸⁹ DEPÓSITOS INORGÂNICOS: “(...) são matérias minerais formadas pela deposição ou projeção de argila, acumulação de poeira ou por eflorescências salinas. Essas são causadas pela ação da água da chuva que escorre sobre as paredes decoradas ou que migra do interior da rocha. A água é o veículo responsável pelo transporte dos sais sob forma diluída ou por arraste. Com sua evaporação, os referidos sais se assentam sobre o suporte rochoso, proporcionando, assim, a deposição de materiais inorgânicos mais frequentes em sítios de arte rupestre.” (LAGE, 2014 B, p.713).

⁹⁰ SALITRE: “(...) mistura por sais inorgânicos, tais como nitratos, sulfatos e silicatos” (LAGE, 2014 B, p.713).

⁹¹ DEJETOS DE ANIMAIS: “(...) como o mocó (*Kerodon rupestres*), ricos em fibras e resinas vegetais, encontrados geralmente no chão dos sítios ou nas fendas da rocha. Existem casos que eles escorrem do alto da parede sobre os painéis pré-históricos. Esses depósitos aumentaram muito nos últimos cinco anos, provavelmente devido a um crescimento de sua população (...)” (LAGE, 2014 B, p.711).



Figura 9. Toca do Paraguaio. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.2 Toca da Entrada do Baixão da Vaca (ZONA 23 L/ UTM E 776107.45/ UTM S 9028890.30/ Altitude 496 metros/ Código 2)

A Toca da Entrada do Baixão da Vaca é um sítio arqueológico, classificado como um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 140 metros de comprimento por 10 metros de largura, localizado no topo da serra e seu registro data de 1970 (ver figura 10). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, com a presença majoritariamente do estilo Serra da Capivara, tendo morfologia de antropomorfos e zoomorfos (F.S. TOCA DA ENTRADA DO BAIXÃO DA VACA, 2016).

Monzon (1984) realizou um trabalho de análise dos traços de identificação⁹² dos grafismos rupestres no local, dividindo os zoomorfos em quatro grandes grupos (cervídeos, tatus, felinos e emas); os antropomorfos foram classificados de acordo com sua forma corporal em redonda, oval ou ovalóide, retangulares e filiformes, com cenas de caça, de árvore e alinhados. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ninhos de vespas⁹³; (b)

⁹² TRAÇOS DE IDENTIFICAÇÃO: “Les traits d’identification sont les éléments qui permettent une reconnaissance, donc une interprétation” (GUIDON, 1983 A, p.88).

⁹³ NINHOS DE VESPAS: “(...) constituídos de argila e secreção animal. São de dois tipos: uns arredondados, com cerca de 2 cm de diâmetro, e outros longitudinais, com aproximadamente 6 cm de comprimento por 2 cm de largura. Nos dois casos, a argila impregna a superfície da rocha, e, às vezes, podem até encobrir painéis inteiros. Estes depósitos, quando recentes, podem ser removidos facilmente por via mecânica, mas quando antigos endurecem, e sua remoção só é possível por via química, e, mesmo assim, quase sempre ainda deixam marcas (...)” (LAGE, 2014 B, p.711).

líquens⁹⁴; (c) presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (d) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 10. Toca da Entrada do Baixão da Vaca.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.3 Toca da Areia Grande (ZONA 23 L/UTM E 776508.24/ UTM S 9028441.28/ Altitude 541 metros/ Código 3)

A Toca da Areia Grande é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica e com as dimensões de 22 metros de comprimento por 8 metro de largura, localizado no fundo do baixão e seu registro data de 1970 (ver figura 11) No sítio foi encontrado material lítico lascado coletado na superfície e a presença de poucas pinturas rupestres, que são pertencentes à tradição Nordeste de pinturas, com formatação de antropomorfos e zoomorfos (F.S. TOCA DA AREIA GRANDE, 2016). Os principais problemas de conservação são: (a)

⁹⁴ LÍQUENS: “(...) desenvolvem um papel altamente agressivo no suporte rochoso, através de ação química e mecânica. O processo químico é o mais grave, pois produz ácido carbônico, excreção de ácido oxálico e formação de complexos metálicos solúveis (Lazzarini e Pipier, 1996). Já em relação às algas, o perigo reside no fato de que para proliferarem necessitam apenas de luz, umidade e alguns sais inorgânicos, que retiram da própria rocha. Portanto, a ação desses microrganismos é irreversível e precisa ser imediatamente controlada para evitar maior disseminação no sítio (...)” (LAGE, 2014 B, p.712).

ninhos de vespas; (b) presença de líquens; (c) presença de salitre cobrindo algumas pinturas; (d) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 11. Toca da Areia Grande. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.4 Toca do Barro (ZONA 23 L/ UTM E 776749.52/ UTM S 9028534.50/ Altitude 510 metros/ Código 4)

A Toca do Barro é um sítio arqueológico pré-colonial, classificado como abrigo sob-rocha com composição arenítica e conglomerados, com as dimensões de 43 metros de comprimento, 14 metros de largura e 12 metros de altura, localizado na meia encosta e seu registro data de 1970 (ver figura 12). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, com as formas de antropomorfos e zoomorfos distribuídas ao longo do paredão rochoso (F.S. TOCA DO BARRO, 2016). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ninhos de vespas; (b) presença de líquens; (c) intemperismo físico, ação eólica e pluvial, que causam danos ao paredão rochoso, gerando um processo de desagregação.



Figura 12. Toca do Barro. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.5 Toca do Pajaú (ZONA 23 L/ UTM E 776976.83/ UTM S 9029780.15/ Altitude 511 metros/ Código 5)

A Toca do Pajaú é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico com formatação de um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 21 metros de comprimento, 7 metros de largura e 5 metros de altura, localizado na meia encosta, registrado ano de 1970 (ver figura 13). O sítio possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com formas de antropomorfos em isolamento e em cena; zoomorfos e pinturas da Tradição Agreste (F.S. TOCA DO PAJAÚ). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) galerias de cupim⁹⁵ (térmitas); (c) presença de salitre cobrindo a superfície das pinturas; (d) ação do intemperismo físico com ação eólica e pluvial.

⁹⁵ GALERIAS DE CUPIM: “(...) formadas de restos de madeira, argila e secreções animais. Em muito casos encontram-se diretamente sobre grafismos, em outros, são construídas nas fendas abertas pela escamação da rocha. A ação desses insetos é intensa na deterioração da arte rupestre, pois fazem pressão e terminam por gravar na superfície rochosa” (LAGE, 2014 B, p.711).



Figura 13. Toca do Pajaú. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.6 Toca da Entrada do Pajaú (ZONA 23 L/ UTM E 777094.63/ UTM S 9029451.46/ Altitude 532 metros/ Código 6)

A Toca da Entrada do Pajaú é um sítio arqueológico classificado como abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 19 metros de comprimento, 13 metros de largura e 8 metros de altura, localizado no topo da serra, seu registo data de 1970 (ver figura 14). O sítio possui uma grande quantidade e variedades de pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, com a presença do estilo Serra da Capivara, também no local foram encontrados vestígios líticos e estruturas de combustão em uma sondagem realizada no ano de 1978, os fragmentos de carvão vegetal foram enviados para a datação em laboratório, obtendo um resultado de 6.990 anos B.P. (BUCO, 2011; F.S. TOCA DA ENTRADA DO PAJAÚ, 2016).

Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ação do intemperismo físico, forte ação eólica está gerando um deslocamento do paredão rochoso do sítio, inclusive trazendo danos às pinturas rupestres no local; (b) a presença de salitre recobrindo a superfície de algumas pinturas rupestres. Uma equipe da FUMDHAM realizou um trabalho de conservação no local, tentando amenizar os impactos da ação do intemperismo, tentando evitar que fragmentos de sedimentos depositados no chão do abrigo fossem suspensos pela ação eólica e assim cobrissem as pinturas rupestres.



Figura 14. Toca da Entrada do Pajau. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.7 Toca do Sítio do Meio (UTM E 770045.67/ UTM S 9023221.83/ Altitude 454 metros/ Código 22)

A Toca do Meio é um importante sítio arqueológico pré-colonial e histórico localizado no PNSC, caracterizado como um abrigo sob-rocha arenítica inserida na frente da *cuesta* da Serra Talhada e com uma área total de 4.000 metros quadrados, uma altura de 56 metros, localizado na meia encosta e descoberto em 1973 pela equipe da professora Niède Guidon (ver figura 15) (LA SALVIA, 2001, GUIDON; PESSIS, 2007; GUIDON, PESSIS, ASÓN-VIDAL, 2014, II-B; F.S. DA TOCA DO SÍTIO DO MEIO, 2016).

As pesquisas arqueológicas desenvolvidas ao longo de mais de 40 anos no local, apontaram para uma ocupação pré-colonial que remontaria quase 20 mil anos atrás a partir de datações radio carbônicas correlacionas com vestígios arqueológicos lítios encontrados, apontando como local de habitação (GUIDON *ET AL*, 2002). No local foi encontrado um dos vestígios cerâmicos com datação de 8.960 anos B.P. e registro de polimentos de rochas com 9.200 anos B.P., ambas as mais antigas do continente americano (BUCO, 2011).

A ocupação histórica do sítio está relacionada ao período de atividade econômica da borracha da maniçoba, onde ainda existe um forno histórico preservado pela administração da unidade de conservação, demonstrando que o local era um bom ponto de moradia para os grupos humanos pré-coloniais e pós-coloniais (GUIDON *ET AL*, 2002).

O sítio possui uma abundante presença de pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, a presença dos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada, tendo uma datação relativa para pigmentos de ocre em torno de 9.000 anos B.P., podendo ser correlacionado com as datações aceitas na região para a Tradição Nordeste (MARTIN, 2008). Os grafismos rupestres apresentam figuras zoomorfos, antropomorfos e ideomorfos contidas no paredão rochoso. Os principais problemas de conservação no local são: (a) dejetos de fezes; (b) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 15. Toca do Sítio do Meio. Fonte: Gabriel Oliveira (2016)

4.2.1.8 Toca do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada (ZONA 23 L/ UTM E 768799.75/ UTM S 9022403.51/ Altitude 452 metros/ Código 23)

A Toca do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha, com as dimensões de 70 metros de comprimento, 22 metros de largura e 75 metros de altura, localizado no topo e seu registro data de 1973 (F.S. TOCA DO SÍTIO DO BOQUEIRÃO DA PEDRA FURADA, 2016) (ver figura 16). É considerado um dos sítios mais importantes para compreender-se o modo de vida dos primeiros grupos humanos no

Brasil, possuindo a presença de ferramentas líticas⁹⁶, fogueiras de origem antrópica e a prática da arte rupestre no paredão rochoso.

A leitura estratigráfica do sítio permitiu a identificação de seis níveis culturais: **1º - Pedra Furada I** (> 50.0000 até > 35.0000 B.P.); **2º - Pedra Furada II** ($\geq 32.160 \pm 1000$ B.P. à > 25.000 B.P.); **3º - Pedra Furada III** (> 25.000 até 10.050 B.P.); **4º Serra Talhada I** (10.400 ± 180 a 8.050 ± 170 B.P.); **5º - Serra Talhada II** (7.750 ± 80 a 7.220 ± 80 B.P.); **6º Agreste** (6.150 ± 60 a 3.000 anos B.P.), apresentando um conjunto de 67 datações absolutas pela técnica de datação do rádio carbono 14, alcançando a idade de 57 a 5 mil anos B.P. Além disso, as datações das rochas do entorno da fogueira através da técnica de termoluminescência obtiveram datações de até 100 mil anos B.P. (PARENTI, 1996; GUIDON, 2007; GUIDON, 2014 B).

O registro gráfico rupestre do BPF é um mosaico de imagens acerca dos grupos humanos do passado, possuindo aproximadamente 950⁹⁷ figuras⁹⁸ pintadas de cores vermelha e branca, englobando as três tradições de pinturas rupestres na região e sendo correlacionado com os níveis culturais das escavações no local (Serra Talhada I, Serra Talhada II e Agreste) (PARENTI, 2014).

Vale ressaltar que a Toca do Boqueirão da Pedra Furada não é uma anomalia dentro do contexto arqueológico da região, outros sítios possuem datações absolutas recuadas para a presença de grupos humanos pré-coloniais na região, como sítio do Meio, Toca dos Coqueiros, Toca da Ema dos Brás I, Toca do Garrincho, Toca da Bastiana e Toca do Antônio (OLIVEIRA, 2014).

⁹⁶ De acordo com o pesquisador italiano Fábio Parenti (2014), foram encontrados nas escavações 595 artefatos líticos, sendo 196 peças pertencentes ao nível cultural Pedra Furada I; 273 peças do nível cultural Pedra Furada II; 126 peças do nível Pedra Furada III.

⁹⁷ A professora Sonia Maria Campelo realizou um levantamento acerca das pinturas rupestres do BPF, contabilizando 1083 grafismos rupestres, 871 grafismos reconhecidos, 39 grafismos reconhecíveis, 33 grafismos puros e 140 grafismos não reconhecíveis (MAGALHÃES, 1986, p.29).

⁹⁸ FIGURA: “(...) un diseño o padrón pintado, dibujado, impresso o grabado em la superficie de una roca; motivo de arte rupestre.” (BEDNARIK *ET AL*, 2003, p.121).



Figura 16. Toca do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada.
Fonte: Gabriel Oliveira (2007).

4.2.1.9 Toca da Roça do Sítio da Fumaça I (ZONA 23 L/ UTM E 768943.72/ UTM S 9022857.48/ Altitude 410 metros/ Código 24)

A Toca da Roça do Sítio da Fumaça I é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico, sendo classificado como um abrigo sob-rocha arenítica, com 16 metros de comprimento por 2 metros de largura, localizado na base da vertente e o seu registro data de 1973 (ver figura 17). O sítio foi utilizado no período histórico como acampamento de caçadores e local para descascar e armazenar o feijão da roça no local (BUCO, 2011; F.S. TOCA DA ROÇA DA FUMAÇA I, 2016).

O local possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande. A morfologia desses grafismos está relacionada a figuras de antropomorfos em cena e isolamento, zoomorfos em associação com grafismos de antropomorfos, demonstrando a interação entre os grupos humanos e fauna do local; a presença de grafismos do tipo emblemáticos⁹⁹ (F.S. TOCA DA ROÇA DA FUMAÇA I, 2016). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a)

⁹⁹ GRAFISMOS OU COMPOSIÇÕES EMBLEMÁTICAS: “(...) entende arranjos de figuras em posturas e executando gestos que não permitem reconhecer a natureza da ação representada, mas que aparecem sistematicamente em todos os estilos da Tradição Nordeste, o que leva a pensar em uma significação simbólica” (PESSIS, 1989, p.14).

grafites pretos¹⁰⁰; (b) ninhos de vespas; (c) a presença de salitre sobre algumas pinturas rupestres; (d) ação do intemperismo físico e desagregação do paredão rochoso através da erosão eólica e pluvial.

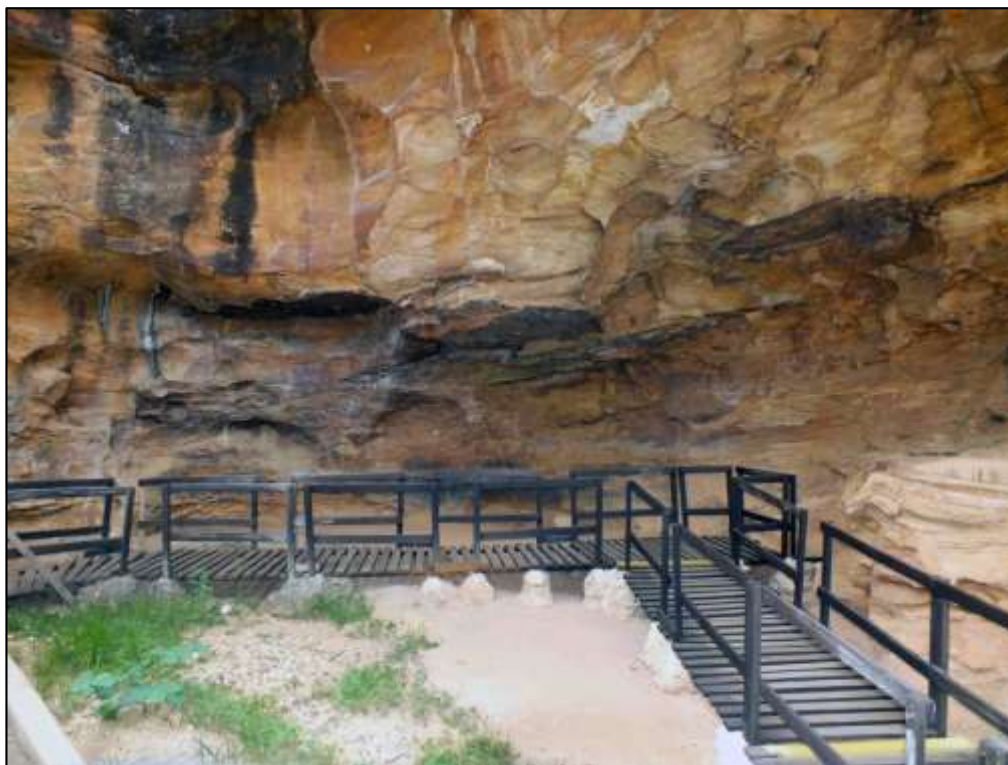


Figura 17. Toca da Roça do Sítio da Fumaça I. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.10 Toca do Pitombi I (ZONA 23 L/ UTM E 772885.21/ UTM S 9027886.09/ Altitude 493 metros/ Código 36)

A Toca do Pitombi I é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica e de conglomerado, localizada na meia encosta da serra, e seu registro data de 1978 (F.S. TOCA DO PITOMBI I, 2016) (ver figura 18). As pinturas rupestres do sítio podem ser afiliadas a tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos, tendo a presença do estilo Serra Branca e Serra da Capivara.

O caderno de campo do Pitombi I relata um trabalho de limpeza feito no local pela equipe da professora Niède Guidon em uma área de 17 metros, onde foram encontrados vestígios líticos, fragmentos cerâmicos e restos de fogueira, porém, sem fornecer muitos

¹⁰⁰ GRAFITES PRETOS: “(...) em geral são constituídos de carvão vegetal; galhos ou raízes vegetais, formados de fibras celulósicas e resinas naturais altamente prejudiciais à conservação porque destroem a superfície rochosa por três vias: química (produzem ácidos úmidos), mecânica (provocam a dilatação da massa rochosa pelas raízes que se infiltram nas fendas, acentuando o grau de fissuração e perturbando a coesão dos suportes) e microbiológica (retém umidade na superfície rochosa, favorecendo o desenvolvimento de microclimas)” (LAGE, 2014 B, p.711-712).

detalhes acerca desses objetos encontrados (GUIDON, 1973 A). Na década de 1980 foi realizada uma sondagem alcançando 12 cm de profundidade, não encontrando vestígios relevantes (GUIDON, 1980). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) ninhos de vespas; (c) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (d) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas rupestres.



Figura 18. Toca do Pitombi I. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.11 Toca da Invenção (ZONA 23 L/ UTM E 767793.78/ UTM S 9020922.75/ Altitude 469 metros/ Código 39)

A Toca da Invenção é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico em formato de um abrigo sob-rocha arenítica e siltito, com as dimensões 78 metros por 10 metros de largura, localizado na base vertente e seu registro data de 1973 (ver figura 19) (F.S. TOCA DA INVENÇÃO, 2016). O sítio possui pinturas e gravuras rupestres e vestígios de uma ocupação por maniçobeiros em um período pretérito, existindo ainda no local vestígio de um forno feito de argila.

As pinturas rupestres do local podem ser afiliadas a tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos dos estilos Serra da Capivara, Complexo Estilístico Serra Talhada e Serra Branca (OLIVEIRA, 2014). Os vestígios materiais encontrados durante as campanhas arqueológicas foram: fragmentos cerâmicos, fragmentos líticos lascados, um fragmento vítreo, ossos e dentes de animais da microfauna (OLIVEIRA, 2011). Os principais

problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (c) dejetos de animais.



Figura 19. Toca da Invenção. Fonte: Gabriel Oliveira (2014).

4.2.1.12 Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó (ZONA 23 L/ UTM E 767366.12/ UTM S 9020524.09/ Altitude 410 metros/ Código 40)

A Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó é um sítio arqueológico pré-colonial com a configuração de um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 22 metros de comprimento por 9 metros largura, localizado na base de vertente da serra, seu registro data de 1973 (F.S. TOCA DA ROÇA DO RAFAEL DO SÍTIO DO MOCÓ, 2016) (ver figura 20). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste de pinturas, subtradição Várzea Grande, contendo grafismos com formatos de ideomorfos e coloração amarelada, impressões de mãos e círculos.

O local foi alvo de escavação sob a supervisão da FUMDHAM, onde foram encontrados: 379 peças de quartzo; 80 de peças de sílex e 245 peças de quartzito (GUIDON; SOARES; SANTANA, 2013). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, oriundo da ação pluvial e eólica; (b) ninhos de vespas; (c) dejetos de animais; (d) a presença de líquens; (e) a presença de salitre recobrindo algumas pinturas.



Figura 20. Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.13 Toca do Baixão das Mulheres I (ZONA 23 L/ UTM E 767245.28/ UTM S 9021839.81/ Altitude 419 metros/ Código 41)

A Toca do Baixão das Mulheres I é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões 21,50 metros de comprimento, 6 metros de largura e de 3 a 5 metros de altura, localizado na meia encosta da serra e estando dividido em dois segmentos: um painel superior acessado a partir de uma passarela suspensa (3 a 4 metros do solo) e painel inferior contendo pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande e tradição Agreste (ver figura 21)(F.S. DA TOCA DO BAIXÃO DAS MULHERES I).

As pinturas rupestres do sítio apresentam grafismos com morfologia de antropomorfos em isolamento e cenas de sexo e rituais religiosos; zoomorfos em situação de isolamento e associação com antropomorfos, também foram encontrados fragmentos cerâmicos e vestígios líticos lascados (BUCO, 2011). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ninhos de vespas; (b) a presença de líquens; (c) intemperismo físico oriundo da ação eólica e pluvial; (d) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas.



Figura 21. Toca do Baixão das Mulheres I.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.14 Toca da Ema do Sítio do Brás I (ZONA 23 L/ UTM E 765284.02/ UTM S 9019821.59/ Altitude 442 metros/ Código 42)

A Toca da Ema do Sítio Brás I é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico, classificado como um abrigo sob-rocha arenítica, com pinturas rupestres e seu registro data do ano de 1973 (F.S. TOCA DA EMA DO SÍTIO DO BRÁS I) (ver figura 22). As pinturas rupestres do sítio podem ser afiliadas a tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, com a presença dos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada.

No período de julho a setembro de 2000 foi realizada uma escavação pela equipe da FUMDHAM, que encontrou fragmentos de carvões vegetais com uma datação absoluta de 9.200 B.P associado, a fragmentos de ocre, matéria-prima utilizada para realização da arte rupestre na região, estabelecendo assim uma cronologia relativa (LA SALVIA, 2000; BUCO 2011). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial, que geram um processo desagregação do paredão rochoso; (b) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (c) dejetos de animais.



Figura 22. Toca da Ema do Sítio do Brás I.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.15 Toca do Caldeirão do Canoas I (ZONA 23 L/ UTM E 769109.02/ UTM S 9024366.43/
Altitude 514 metros / Código 43)

A Toca do Caldeirão do Canoas I é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 10 metros de altura, 5 metros de largura e 3 metros de altura, localizado no topo da Serra e seu registro data de 1973 (ver figura 23) (F.S. TOCA DO CALDEIRÃO DOS CANOAS I, 2016; GUIDON, 1973 B; VERGNE, 2001 A). O sítio apresenta pinturas rupestres da traição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos do estilo Serra da Capivara. Os principais problemas de conservação do local são: (a) dejetos de animais; (b) galerias de cupim; (c) salitre sobre a superfície de algumas pinturas rupestres; (d) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 23. Toca do Caldeirão do Canoas I.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.16 Toca da Serrinha I (ZONA 23 L/ UTM E 771507.52/ UTM S 9026277.56/ Altitude 478 metros / Código 44)

A Toca da Serrinha I é um sítio arqueológico pré-colonial de formação de um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 40 metros de comprimento por 10 metros largura e 5 metros de largura, localizado no meio da encosta da serra e seu registro data de 1973 (ver figura 24) (F.S. TOCA DA SERRINHA I, 2016). As pinturas rupestres do sítio são classificadas como pertencentes da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) ninhos de vespas; (c) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 24. Toca da Serrinha I. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.17 Toca do Baixão do Perna I (ZONA 23 L/ UTM E 762527.99/ UTM S 9021781.33/ Altitude 503 metros / Código 46)

A Toca do Baixão do Perna I é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de um abrigo sob-rocha arenítica e conglomerado, com as dimensões 66 metros de comprimento por 13 metros de largura, localizado no meio da encosta e seu registro data de 1978 (ver figura 25) (F.S. TOCA DO BAIXÃO DO PERNA I, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande e grafismos com traços típicos da tradição Agreste.

Na década de 1980-1990 foram realizadas escavações pela equipe da professora Niède Guidon, onde coletaram 13.774 peças referentes a indústrias líticas, coprólitos e dois fragmentos de carvão vegetal, que foram enviados para o laboratório e alcançaram datações absolutas de 9.650+-100 anos B.P. e 10.530+-110 anos B.P. (ALVARENGA; LUZ, 1987; MELO, 1990, 1994; LUZ, 2010). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ninhos de vespas; (b) dejetos de animais; (c) líquens; (d) presença de salitre recobrindo alguns segmentos das pinturas; (e) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 25. Toca do Baixão do Perna I.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.18 Toca da Roça do Sítio do Brás I (ZONA 23 L / UTM E 764882/ UTM S 9019412.61/
Altitude 439 metros / Código 47)

A Toca da Roça do Sítio do Brás I é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico, classificado como um abrigo sob-rocha arenítica com as seguintes dimensões: 34,2 metros de comprimento por 6,4 metros de largura, seu registro data de 1973 (ver figura 26) (F.S. TOCA DA ROÇA DO SÍTIO DO BRÁS I, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com a presença de grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos; gravuras rupestres com desenhos de pegadas de animais e riscos no paredão rochoso.

A ocupação histórica do sítio também remonta ao período de desenvolvimento da borracha da maniçoba, restando um pequeno forno de argila conservado pela equipe de conservação da FUMDHAM. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) dejetos de animais; (c) presença de ninhos de vespas; (d) presença de líquens; (e) presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas.



Figura 26. Toca da Roça do Sítio do Brás I.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.19 Toca do Caldeirão dos Rodrigues I (ZONA 23 L/ UTM E 768501.68/ UTM S 9024403.27/ Altitude 484 metros / Código 72)

A Toca do Caldeirão dos Rodrigues I é um sítio arqueológico pré-colonial com formato de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 55 metros de comprimento por 15 metros de largura, localizado no topo da serra e seu registro data de 1974 (ver figura 27) (F.S. CALDEIRÃO DOS RODRIGUES I, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos antropomorfos e zoomorfos dos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada.

Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) ninhos de vespas; (c) líquens; (d) presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (e) intemperismo físico, ação eólica e pluvial. As escavações realizadas no local nas décadas de 1980 e 1990 apontaram para a presença de ferramentas e instrumentos líticos, como seixos e núcleos de quartzo e quartzito, uma datação absoluta alcançou a idade 18.600+-600 anos B.P., sendo oriunda de um fragmento de madeira encontrado no sítio (PARENTI, 1995).



Figura 27. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.20 Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada (ZONA 23 L/ UTM E 768580.73/ UTM S 9024087.38/ Altitude 457 metros / Código 73)

A Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada é um sítio arqueológico pré-colonial, sendo denotado como um abrigo sob-rocha arenítica, com 26 metros comprimento e 10 metros de largura, localizado na baixa vertente da serra (ver figura 28) (F.S. DA TOCA DO FUNDO BAIXÃO DA PEDRA FURADA, 2016). Foram realizadas escavações no local, sendo encontrados material lítico lascado, fragmentos cerâmicos e uma estrutura de fogueira. Os materiais encontrados durante a escavação foram: um fragmento de cerâmica lisa e com borda, com uma datação absoluta de 7.380 anos B.P.; fragmentos de carvão vegetal oriundos de uma possível fogueira com datação absoluta de 8.170 anos B.P., demonstrando uma ocupação humana recuada (LA SALVIA, 2001; BUCO, 2011).

O sítio apresenta pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, apresentando morfologia de antropomorfos em isolamento e em cena; zoomorfos de pequena e média dimensão vertical e horizontal. Os principais problemas de conservação encontrados no local são: (a) intemperismo físico, desagregação do paredão rochoso a partir da ação eólica e pluvial; (b) presença de ninhos de vespas; (c) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (d) ação de líquens na superfície do paredão rochoso.



Figura 28. Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.21 Toca dos Coqueiros (ZONA 23 L/ UTM E 768088.79/ UTM S 9022125.39/ Altitude 409 metros / Código 90)

A Toca dos Coqueiros é um importante sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 30 metros de comprimento por 4 metros de largura, localizado no baixão da serra (ver figura 29). O local possui a presença de pinturas e gravuras rupestres, vestígios ósseos com a presença de um sepultamento, vestígios biológicos com a presença de coprólitos humanos e vestígios líticos manufaturados (quatro lesmas, quinze lascas e duas pontas de flecha) (F.S. TOCA DOS COQUEIROS, 2016).

O interessante é que no sítio foi encontrada uma sepultura inteira, com achado de um esqueleto humano com uma datação relativa associada um fragmento de carvão localizado no calcâneo direito de 9.870+-50 anos B.P.¹⁰¹, tornando um dos esqueletos de morfologia africana mais antiga do continente americano e recebendo o nome de Zuzu (GUIDON *ET AL*, 1998; CISNEIROS, 2006; HUBBE *ET AL*, 2007) (ver figura 30).

¹⁰¹ Guidon *et al* (1998) citam o resultado de outras datações absolutas oriundas do sítio, como: (a) coprólito humano com 235+-50 anos BP; (b) bloco com pinturas com 5.300+-50 anos BP; (c) área de combustão com 7.490+-50 anos B.P.; (c) cabelo com piolho com 10.640+- 80 anos B.P.



Figura 29. Sepultamento humano associado a um fragmento de carvão vegetal datado de 9.250 \pm 50 anos B.P. encontrado na Toca dos Coqueiros. Fonte: Cunha, 2014, p.334.

As pinturas rupestres da Toca dos Coqueiros podem ser classificadas dentro da tradição Nordeste de pinturas rupestres, subtradição Várzea Grande, tendo morfologia de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Enquanto as gravuras refletem a técnica de picoteamento na superfície do paredão rochoso, estando presentes várias partes do local. Os principais problemas de conservação da arte rupestre no local são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) a presença de salitre cobrindo algumas pinturas rupestres; (c) a presença de líquens; (d) dejetos de animais.



Figura 30. Toca dos Coqueiros. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.22 Toca da Roça do Clóvis (ZONA 23 L / UTM E 767684.16/ UTM S 9021967.85/ Altitude 412 metros / Código 91)

A Toca da Roça do Clóvis é um sítio arqueológico classificado com um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões 20,2 metros de comprimento e 5 metros de largura, localizado no fundo do boqueirão, seu registro data de 1978 (ver figura 31) (F.S. TOCA DA ROÇA DO CLÓVIS). O sítio possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, em geral o sítio possui uma quantidade reduzida de grafismos no seu paredão rochoso, apresentando figuras do Complexo Estilístico Serra Talhada, Serra da Capivara e grafismos com o contorno aberto, também foi encontrado peças líticas lascadas na superfície do sítio pela equipe da FUMDHAM (BUCO, 2011).

Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais, no caso, mocós que vivem no local; (b) a presença de salitre cobrindo algumas pinturas; (c) ação do intemperismo físico, oriundo da ação eólica e pluvial; (d) galerias de cupins.



Figura 31. Toca da Roça do Clóvis. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.23 Toca da Roça do Zeca I (ZONA 23 L/ UTM E 773103.58/ UTM S 9026407.32/
Altitude 496 metros / Código 149)

A toca da Roça do Zeca I é um sítio arqueológico com formatação de um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões 14,8 metros de comprimento por 8 metros de largura, localizado no topo da serra, seu registro data de 1984 (ver figura 32) (F.S. TOCA DA ROÇA DO ZECA I). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste de pinturas, subtradição Várzea Grande, com a presença do estilo Serra Branca, tendo grafismos com morfologia de antropomorfos e zoomorfos.

No ano de 2008, foi realizada uma sondagem e uma escavação em dois setores do local sob a direção da professora Gisele Daltrini Felice, onde foram encontrados fragmentos de carvão vegetal e vestígios líticos, obtendo-se uma datação absoluta para fragmentos de carvão vegetal a 32 cm de profundidade do solo atual de 9.880+-70 anos B.P. (FELICE, 2008; BUCO, 2011). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, oriundo de ação eólica e pluvial, ocasionando um deslocamento do paredão rochoso; (b) dejetos de animais, fezes de mocó; (c) a presença de salitre cobrindo algumas pinturas rupestres no local.



Figura 32. Toca da Roça do Zeca I. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.24 Toca do Baixão das Mulheres II (ZONA 23 L/ UTM E 767086.86/ UTM S 9022019.22/ Altitude 430 metros / Código 92)

A Toca do Baixão das Mulheres II é um sítio arqueológico em formato de um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 20 metros de comprimento por 6 metros largura, estando situado no fundo Baixão das Mulheres na localidade do sítio do Mocó, seu registro data de 1978 (ver figura 33) (F.S. TOCA DO BAIXÃO DAS MULHERES II, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste de pinturas, subtradição Várzea Grande, que apresentam morfologia de antropomorfos, zoomorfos, grafismos emblemáticos e determinados tipos de recorrências rupestres. Os principais problemas de conservação das pinturas do sítio são: (a) dejetos de animais, no caso oriundo de mocós; (b) galerias de cupins; (c) ninhos de vespas; (d) a ação química e biológica; (e) a presença de salitre; (f) ação do intemperismo físico, oriundo da ação eólica e pluvial.



Figura 33. Toca do Baixão das Mulheres II. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.25 Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues (ZONA 23 L/ UTM E 769608.69/ UTM S 9023035.26/ Altitude 437 metros / Código 94)

A Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues é um sítio arqueológico pré-colonial localizado em um abrigo sob-rocha, de composição arenítica e com as seguintes dimensões espaciais: 19,5 metros de comprimento por 2,5 metros de altura, localizado na base da vertente da serra, seu registro data de 1978 (ver figura 34) (F.S. TOCA DO BOQUEIRÃO DO PEDRO RODRIGUES, 2016). O local possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ninhos de vespas; (b) líquens; (c) ação do intemperismo físico; (d) a presença de salitre sobre algumas pinturas do local.



Figura 34. Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.26 Toca do Elias – setor cerca (ZONA 23 L/ UTM E 768183.58/ UTM S 9021439.74/ Altitude 410 metros / Código 125)

A Toca da Roça do Elias é um sítio arqueológico em formato de abrigo sob-rocha arenítica, de ocupação pré-colonial e histórica, com as dimensões 13,40 metros de comprimento por 4,7 metros de largura, localizado na baixa vertente, estando dividido em dois segmentos: cerca e roça, seu registro data de 1979 (ver figura 35) (F.S. TOCA DO ELIAS). O sítio contém pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, apresentando grafismos de antropomorfos e zoomorfos.

O local foi alvo de escavações pela equipe da FUMDHAM, onde foram encontrados: vestígios líticos, concentração de fragmentos cerâmicos, manchas escuras, cimento queimado, metais enferrujados, plástico, chinelo velho, fragmentos de tijolos e vidros e vestígios de edificações no local (MARQUES, 2003 A; MARQUES, 2003 B) Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, oriundo da ação eólica e da água pluvial, que geram uma desagregação da parede rochosa; (b) a presença de salitres cobrindo alguns segmentos do local; (c) ninhos de vespas.



Figura 35. Toca do Elias – setor cerca. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.27 Caldeirão do Sítio do Meio (ZONA 23 L/ UTM E 770300.16/ UTM S 9023658.48/ Altitude 452 metros / Código 128)

O Caldeirão do sítio do Meio é um sítio arqueológico pré-colonial localizado na *cuesta* de arenito, possuindo as dimensões espaciais de 35,5 metros de comprimento por 5,5 metros de largura, estando na baixa vertente e seu registro data de 1980 (ver figura 36) (F.S. CALDEIRÃO DO SÍTIO DO MEIO). O sítio possui poucos grafismos rupestres com características de zoomorfos em forma de cervídeos. O principal problema de conservação do sítio é a presença de salitre no paredão rochoso, especialmente sob a superfície de algumas pinturas rupestres.



Figura 36. Caldeirão do Sítio do Meio.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.28 Toca do Baixão do Perna III (ZONA 23 L/ UTM E 762356.62/ UTM S 9021710.95/
Altitude 504 metros / Código 134)

A Toca do Baixão do Perna III é um sítio arqueológico pré-colonial classificado como um abrigo sob-rocha com formação arenítica e de conglomerados, localizado na baixa vertente da serra, com as dimensões de 33 metros de comprimento por 6,5 metros de largura, seu registro data de 1980 (ver figura 37). O sítio possui grafismos da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com a presença do estilo Serra Branca, da subtradição Salitre e também possui grafismos com os traços semelhantes à tradição Agreste (F.S. TOCA DO BAIXÃO DO PERNA III, 2016). Os principais problemas de conservação: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) salitre cobrindo a superfície de alguns grafismos.



Figura 37. Toca do Baixão do Perna III.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.29 Toca da Ponta Serra (ZONA 23 L/ UTM E 770756.75/ UTM S 9022778.49/ Altitude 439 metros / Código 141)

A Toca da Ponta Serra é um sítio arqueológico pré-colonial de composição arenítica, classificado como um abrigo sob-rocha localizado na base de vertente, com as dimensões 9,5 metros de comprimento, 5,5 metros de largura e uma altura aproximada de 4 metros, seu registro data de 1980 (ver figura 38) (F.S. TOCA DA PONTA DA SERRA, 2016). O local possui a presença de pinturas rupestres da Tradição Nordeste e gravuras rupestres.

Os grafismos rupestres apresentam figuras de antropomorfos de forma isolada e em cena, observa-se similaridades entre os estilos rupestres Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada. Os principais problemas de conservação encontrados no sítio são: (a) ação do intemperismo físico sobre o paredão de arenito; (b) a presença de salitre sobre algumas pinturas; (c) a presença de grafites pretos.



Figura 38. Toca da Ponta da Serra. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.30 Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá (ZONA 23 L/ UTM E 770327.17/ UTM S 9023013.71/ Altitude 430 metros / Código 159)

A Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá é um sítio arqueológico de formação arenítica, em forma de abrigo sob-rocha, com as dimensões de 11,20 metros de comprimento por 5 metros de largura, localizado na baixa vertente, seu registro data 1984 (ver figura 39) (F.S. TOCA DA ENTRADA SÍTIO DO MEIO DE CÁ, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, sutradução Várzea Grande com grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos.

Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) galerias de cupim; (b) grafites pretos; (c) líquens; (d) salitre que está cobrindo a superfície de algumas pinturas rupestres. O local já passou por ações de conservações por parte da FUMDHAM, no sentido de construir um anteparo para evitar que a água da chuva alcance as pinturas rupestres, assim mitigando um pouco os efeitos do intemperismo físico.



Figura 39. Toca da entrada do Sítio do Meio de Cá. Fonte: Gabriel Oliveira (2016)

4.2.1.31 Toca do Caldeirão do Canoas VI (ZONA 23 L/ UTM E 769034.20/ UTM S 9024354.08/ Altitude 511 metros / Código 177)

A Toca do Caldeirão do Canoas VI é um sítio arqueológico pré-colonial em formatação de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 30 metros de comprimento por 3 metros de largura, localizado no topo da vertente e seu registro data de 1973 (ver figura 40) (VERGNE, 2001 B; F.S. TOCA DO CALDEIRÃO DOS CANOAS VI, 2016).

O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Os principais problemas de conservação são: (a) intemperismo físico, ação eólica; (b) dejetos de animais; (c) ninhos de vespas; (d) presença de líquens; (e) salitre recobrindo algumas pinturas.



Figura 40. Toca do Caldeirão do Canoas VI.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.32 Toca do Angelim do Barrerinho (ZONA 23 L/ UTM E 771998.35/ UTM S 9025245.08/ Altitude 502 metros / Código 179)

A Toca do Angelim do Barrerinho é um sítio arqueológico pré-colonial em abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 16,2 metros de comprimento por 3 metros de largura, localizado no alto da vertente, seu registo data 1985 (ver figura 41) (F.S. TOCA DO ANGELIM DO BARRERINHO, 2016). O sítio possui poucos grafismos da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos do estilo Angelim, que tem por característica o contorno aberto e vazado (MORALES JÚNIOR, 2002). Os principais problemas de conservação do local são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) ninho de arapuá.



Figura 41. Toca do Angelim do Barrerinho.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.33 Toca da Roça do Sítio da Fumaça II (ZONA 23 L/ UTM E 768947.37/ UTM S 9022860.11/ Altitude 412 metros/ Código 258)

A Toca da Fumaça II é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico em formato de abrigo arenítico sob-rocha, com 25 metros de comprimento e 15 metros de largura, localizado base da vertente e estando elevado do solo, acessado a partir uma escada de madeira e seu registro data de 1973 (ver figura 42) (F.S. TOCA DA ROÇA DO SÍTIO DA FUMAÇA II, 2016). O local apresenta pinturas rupestres da Tradição rupestre, composto pelos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada, a presença de grafismos antropomorfos em isolamento em cena, grafismos emblemáticos e grafismos de zoomorfos.

Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos animais, fezes oriundas de mocó; (b) a presença de insetos, aves e animais; (c) a presença de líquens; (d) a presença de ninhos de vespas; (e) a presença de salitre sobre algumas pinturas; (f) intemperismo físico, oriundo da ação do vento e da água da chuva, gerando uma desagregação no paredão rochoso.



Figura 42. Toca da Roça do Sítio da Fumaça II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.34 Toca da Ema do Sítio do Brás II (ZONA 23 L/ UTM E 765177.80/ UTM S 9019818.63/
Altitude 443 metros / Código 267)

A Toca da Ema do Sítio do Brás II é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico denotado como um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 32,7 metros de altura e 6 metros de largura, localizado na baixa vertente da serra e seu registro data de 1973 (ver figura 43) (F.S. TOCA DA EMA DO SÍTIO DO BRÁS II, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos dos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada.

Existe também uma ocupação histórica que remonta ao período do extrativismo da borracha da maniçoba na região a partir da segunda metade do século XX, o um grande forno feito de tijolões em estado de decomposição ainda está presente no local e provavelmente foi um local de moradia para os maniçobeiros (BUCO 2011).



Figura 43. Toca da Ema do Sítio do Brás II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.35 Toca do Caldeirão dos Canoas IV (ZONA 23 L/ UTM E 769163.88/ UTM S 9024355.89/ Altitude 502 metros / Código 270)

A Toca do Caldeirão dos Canoas IV é um sítio arqueológico pré-colonial, em formato de abrigo sob-rocha arenítica, com dimensões de 35 metros de comprimento e 7 metros de largura, localizado no alto da vertente da serra e seu registro data de 1973 (ver figura 44) (F.S. TOCA DO CALDEIRÃO DOS CANOAS IV, 2016).

O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos dos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada. Os principais problemas de conservação do sítio: (a) dejetos de animais; (b) galerias de cupim; (c) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (d) salitre presente sob a superfície de algumas pinturas.



Figura 44. Toca do Caldeirão dos Canoas IV.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.36 Toca do Baixão do Perna II (ZONA 23 L/ UTM E 762630.06/ UTM S 9021909.37/ Altitude 506 metros / Código 272)

A Toca do Baixão do Perna II é um sítio arqueológico pré-colonial, típico abrigo sob-rocha com formação arenítica e conglomerado, com as dimensões 39,20 metros de comprimento, 5,5, metros de largura e 6 metros de altura, seu registro data de 1973 (ver figura 45) (MARANCA, 1973; F.S. TOCA DO BAIXÃO DO PERNA II, 2016). No ano de 2006, foi construído um local para o acesso de pessoas com necessidades especiais no local, durante os trabalhos foram encontrados fragmentos de carvão, que datados resultaram uma datação de 9.010+-50 B.P., demonstrando uma antiguidade para o sítio (BUCO, 2011).

O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com a presença de grafismos de antropomorfos e zoomorfos. Os principais problemas de conservação encontrados no sítio são: (a) dejetos de animais; (b) galerias de cupim; (c) ninhos de vespas; (d) líquens; (e) presença de salitre cobrindo a superfície das pinturas; (f) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 45. Toca do Baixão do Perna II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.37 Toca da Roça do Carlindo II (ZONA 23 L/ UTM E 769287.58/ UTM S 9024540.97/
Altitude 422 metros / Código 282)

O sítio arqueológico Toca da roça do Carlindo II está situado no paredão rochoso arenítico, com as dimensões 16,1 metros de comprimento e 4,1 metros largura, localizado na baixa da vertente da serra, seu registro data do ano de 1978 (ver figura 46) (F.S. TOCA DA ROÇA DO CARLINDO II, 2016).

As pinturas rupestres podem ser filiadas a Tradição Nordeste pinturas rupestres, apresentando morfologia de antropomorfos em isolamento e/ou em cena e zoomorfos. Os principais problemas de conservação são: (a) ação de intemperismo químico e biológico; (b) a presença de salitre sobre algumas pinturas; (c) intemperismo físico, com a ação de águas da chuva revelando um desgaste do paredão rochoso.

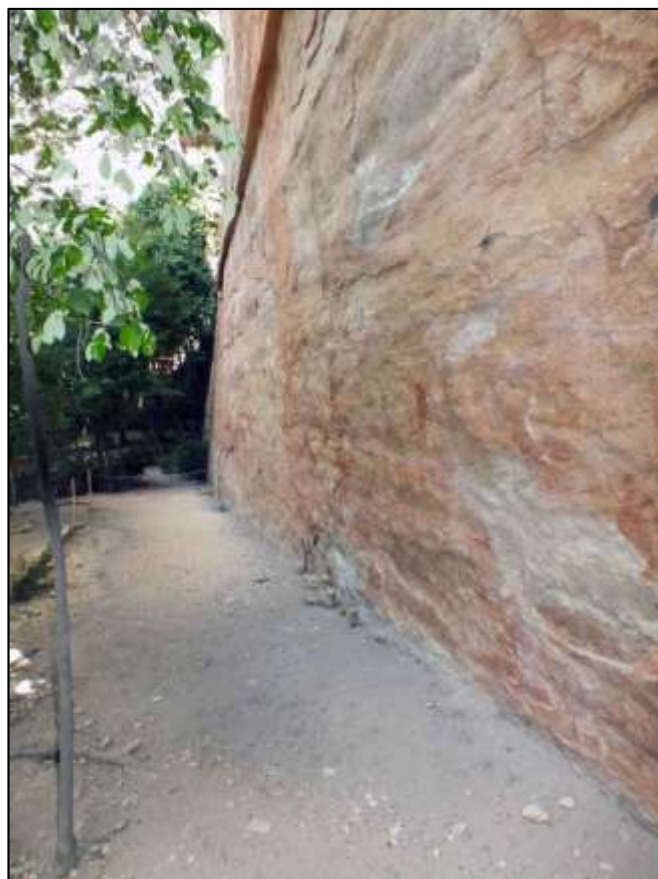


Figura 46. Toca da Roça do Carlindo II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.38 Toca das Chiadeiras III (ZONA 23 L/ UTM E 769335.97/ UTM S 9024566.12/ Altitude 517 metros / Código 284)

A Toca das Chiadeiras III é um sítio arqueológico pré-colonial em forma de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões 7,6 metros de comprimento por 4 metros de largura, localizado na meia encosta da serra e seu registro data de 1978 (ver figura 47) (F.S. TOCA DAS CHIADEIRAS III, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos. Os principais problemas de conservação do sítio: (a) dejetos de animais; (b) galerias de cupim; (c) ninhos de vespas; (d) líquens; (e) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 47. Toca das Chiadeiras III.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.39 Toca da Serrinha II (ZONA 23 L/ UTM E 771395.71/ UTM S 9026331.53/ Altitude 476 metros / Código 289)

A Toca da Serrinha II é um sítio arqueológico pré-colonial de formação arenítica em abrigo sob-rocha, com as dimensões 29 metros de comprimento por 6,5 metros de largura, localizado no fundo do baixão, seu registro data de 1973 (ver figura 48) (F.S. TOCA DA SERRINHA II, 2016). As pinturas rupestres do local podem ser afiliadas a tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos antropomorfos e zoomorfos. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial gerando desagregação do paredão rochoso; (b) galerias de cupim; (c) ninhos de vespas; (d) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas.

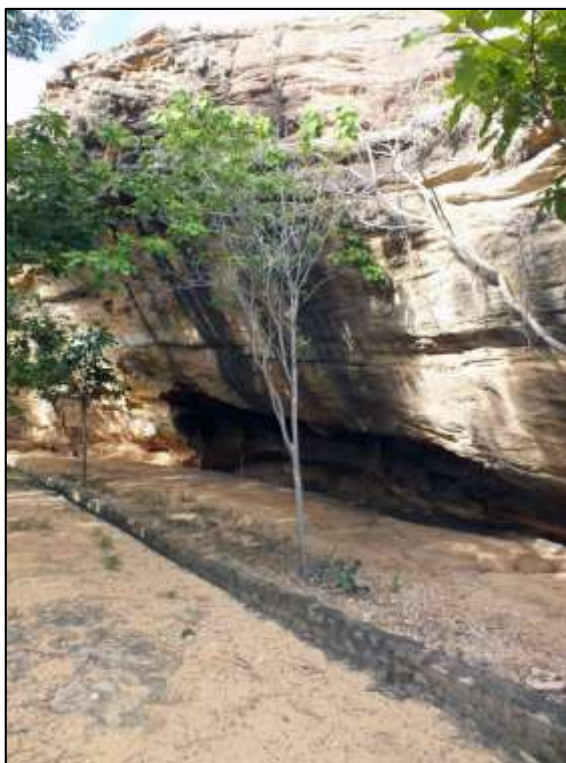


Figura 48. Toca da Serrinha II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.40 Toca da Roça do Carlindo III (ZONA 23 L/ UTM E 769134.75/ UTM S 9022683.71/
Altitude 412 metros / Código 386)

A Toca da Roça do Carlindo III é um sítio arqueológico de formação arenítica, formado por dois segmentos principais e sendo classificado como um abrigo sob-rocha com as dimensões de 18 metros de comprimento por 7 metros de largura, localizado na base de vertente, seu registro data de 1973 (ver figura 49) (F.S. TOCA DA ROÇA DO CARLINDO III, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste, contendo figuras de zoomorfos e antropomorfos em cena e isolamento e gravuras rupestres feitas por picoteamento. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) grafites pretos; (b) a presença de líquens; (c) intemperismo, químico e biológico; (d) a presença de salitre sobre algumas pinturas rupestres; (e) intemperismo físico, o processo de erosão eólica e pluvial.



Figura 49. Toca da Roça do Carlindo III. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.41 Toca do Martiliano (ZONA 23 L/ UTM E 767690.61/ UTM S 9020798.72/ Altitude 478 metros / Código 476)

A Toca do Martiliano é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica e siltito, com dimensões de 45 metros de comprimento por 10 metros de largura e 5 metros de altura, localizado na meia encosta, seu registro data do ano 1974 (ver figura 50) (F.S TOCA DO MARTILIANO, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos do estilo Serra da Capivara (OLIVEIRA, 2014). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) salitre cobrindo a superfície das pinturas rupestres; (c) ninhos de vespas; (d) dejetos de animais.



Figura 50. Toca do Martiliano. Fonte: Gabriel Oliveira (2014).

4.2.1.42 Toca da Escadinha do Baixão do Meio (ZONA 23 L/ UTM E 770214.75/ UTM S 9023141.27/ Altitude 449 metros/ Código 492)

A Toca da Escadinha do Baixão do Meio é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 5 metros de comprimento por 2,5 metros de largura, descoberto no ano 2000 (ver figura 51) (F.S. TOCA DA ESCADINHA DO BAIXÃO DO MEIO, 2016). O sítio possui poucos grafismos rupestres com similaridades da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 51. Toca da Escadinha do Baixão do Meio.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.43 Toca de Cima do Fundo do Baixão da Pedra Furada (ZONA 23 L/ UTM E 768293.78/ UMT S 9024102.53/ Altitude 488 metros / Código 515)

A Toca de Cima do Fundo do Baixão da Pedra Furada é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica, localizado na baixa vertente da serra e descoberto no ano de 1975 (ver figura 52) (F.S. TOCA DE CIMA DO FUNDO DO BAIXÃO DA PEDRA FURADA, 2016). O sítio possui pinturas da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos dos estilos Serra Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) galerias de cupim; (c) ninhos de vespas; (d) a presença de salitre cobrindo a superfície de pinturas; (e) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 52. Toca de Cima do Fundo do Baixão da Pedra Furada. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.1.44 Toca da Boca do Sapo (ZONA 23 L/ UTM E 767776.52/ UTM S 9020842.20/ Altitude 475 metros / Código 539)

A Toca da Boca do Sapo é um sítio arqueológico pré-colonial com a forma de um abrigo sob-rocha arenítica, separado da *cuesta*, com as dimensões de 3 metros de comprimento por 2 metros de largura e 1,5 metros de altura, localizado na baixa vertente e descoberto no ano de 1974 (ver figura 53) (F.S. TOCA DA BOCA DO SAPO, 2016). A equipe da FUMDHAM coletou dentro sítio materiais líticos lascados, porém sem especificar a morfologia e função dos mesmos (OLIVEIRA, 2014).

O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos do estilo Serra da Capivara. Os principais problemas de conservação do sítio: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (c) ninhos de vespas.



Figura 53. Toca da Boca do Sapo. Fonte: Gabriel Oliveira (2014).

4.2.2 Serra Branca

4.2.2.1 Toca do Vento (ZONA 23 L/ UTM E 750257.21/ UTM S 9041778.48/ Altitude 424 metros / Código 26)

A Toca do Vento é um sítio arqueológico pré-colonial e histórico, classificado como um abrigo sob-rocha arenítica e com as dimensões de 89 metros de comprimento por 10 metros de largura, localizado na base da vertente e o seu registro data de 1975 (ver figura 54). No local foram realizadas escavações pela equipe da FUMDHAM, sendo encontrados vestígios líticos (lascas preparadas, lascas laterais, núcleos e raspadores), fragmentos cerâmicos e segmentos de carvões vegetais, datados alcançaram uma datação absoluta de 8.500+-60 anos B.P. no nível de sedimentos lacustres, corroborando um processo de mudança climática entre 10.000 a 9.000 anos B.P. (FICHA DE MATERIAIS LÍTICOS DA TOCA DO VENTO, n.d.; BUCO, 2011).

O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos do estilo Serra Branca e gravuras, no caso delas, escavações nas décadas 1970 e 1980 constaram sua antiguidade a partir das datações dos níveis: XIII com 2950+-110 anos B.P; XVII com 2790+-110 anos B.P.; XX com 2880+-90 anos B.P. (GUIDON, n.d). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais;

(b) galerias de cupim; (c) presença de líquens; (d) presença de salitre cobrindo a superfície das pinturas; (e) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 54. Toca do Vento. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.2.2 Toca da Extrema II (ZONA 23 L/ UTM E 752016.00/ UTM S 9047673.00/ Altitude 382 metros/ Código 33)

A Toca da Extrema II é um sítio arqueológico de ocupação pré-colonial e histórica, denotado como um abrigo sob-rocha arenítica com as dimensões de 10 metros de comprimento por 6 metros de largura, localizado na base da vertente e seu registro data de 1973 (ver figura 55) (F.S. TOCA DA EXTREMA II, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, estilo Serra Branca e da tradição Agreste, também são encontradas gravuras rupestres no local.

O local foi alvo de escavações pela equipe da professora Niède Guidon desde década de 1970, de forma não consecutiva, sendo encontrados: instrumentos líticos, como raspadores, furadores, lesma, facas, alisadores e choppers; uma flauta musical com as dimensões de 12 cm de comprimento por 0,7 cm de diâmetros e com 4 furos, podendo ter uma relação às cenas de cerimônias exibidas em algumas pinturas rupestres tendo uma datação absoluta de 1.420+-50 anos B.P.; 15 fogueiras no decorrer da escavação, alcançando uma datação absoluta de 2.960+-

60 anos B.P. (BUCO, 1999; GUIDON *ET AL*, 2002). Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) dejetos de animais; (b) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (c) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (d) ninhos de vespas.



Figura 55. Toca da Extrema II. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.2.3 Toca do João Arsená (ZONA 23 L/ UTM E 753812.00/ UTM S 9051703.00/ Altitude 385 metros / Código 51)

A Toca do João Arsená é um sítio arqueológico pré-colonial, considerado um abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 30 metros de comprimento por 6,5 metros de largura, situado na meia encosta da serra, seu registro data 1975 (ver figura 56). As pinturas rupestres do sítio podem ser afiliadas a tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos e grafismos emblemáticos e pinturas rupestres da tradição Agreste e também gravuras e materiais líticos lascados (SANTANA, 2012; F.S. TOCA DO JOÃO ARSENA, 2016).

Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial, que estão gerando um processo de erosão no paredão rochoso; (b) dejetos de animais; (c) presença de salitre sobre a superfície de algumas pinturas rupestres no local.



Figura 56. Toca do João Arsena. Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.2.4 Toca do Veado (ZONA 23 L/ UTM E 753890.11/ UTM S 9051658.01/ Altitude 388 metros / Código 53)

A Toca do Veado é um sítio arqueológico pré-colonial em formação de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 50 metros de comprimento por 7 metros de largura e com 4 metros de altura, localizado na meia encosta e o seu registro data de 1975 (ver figura 57) (F.S. TOCA DO VEADO, 2016). Nos anos de 2000 e 2001, a equipe da FUMDHAM realizou um trabalho de conservação das pinturas rupestres e escavação, onde foram encontrados segmentos do paredão rochoso com a presença pinturas rupestres, que desprenderam e depositaram-se, vestígios líticos e fragmentos de carvão vegetal (GUIDON, 2002).

O sítio possui pinturas rupestres da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande, com de grafismos de antropomorfos e zoomorfos do estilo Serra Branca. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) ninhos de vespas; (b) a presença de salitre cobrindo a superfície de algumas pinturas; (c) ação do intemperismo físico, ação eólica e pluvial gerando uma desagregação do paredão rochoso do sítio.



Figura 57. Toca do Veado.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.3 Veredão/ Congo

4.2.3.1 Toca do Estevo II (ZONA 23 L/ UTM E 781728.86/ UTM S 9046408.56/ Altitude 327 metros/ Código 109)

A Toca do Estevo II é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica e de conglomerados, com as dimensões 16,1 metros de comprimento por 7,4 metros de largura, localizado na meia encosta da serra e seu registro data de 1979 (ver figura 58) (F.S. TOCA DO ESTEVO II, 2016). O sítio possui pinturas rupestres que podem ser afiliadas a tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos e zoomorfos. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico, ação eólica e pluvial; (b) salitre recobrindo a superfície de alguns grafismos.

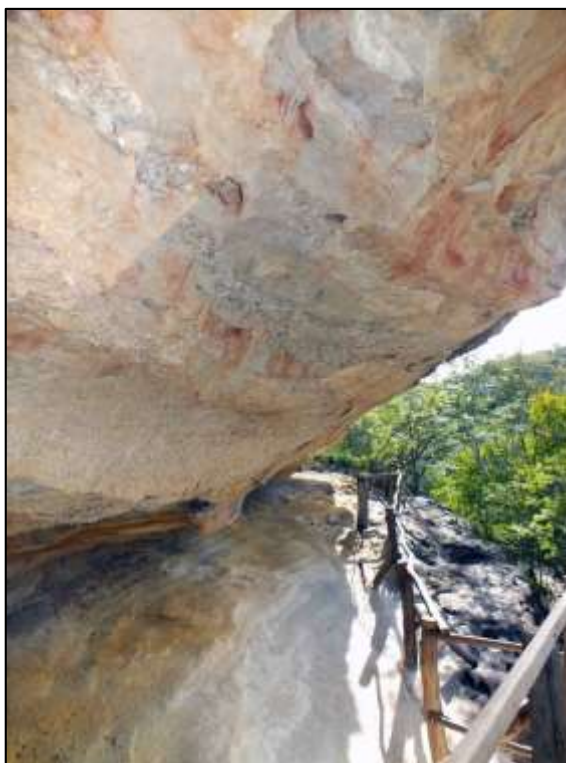


Figura 58. Toca do Estevo II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.3.2 Toca do Estevo III ou da Onça (ZONA 23 L/ UTM E 781764.00/ UTM S 9046408.00/ Altitude 329 metros/ Código 110)

A Toca do Estevão III ou da Onça é um sítio arqueológico pré-colonial em formato de abrigo sob-rocha arenítica, com as dimensões de 25 metros de comprimento por 5 metros de largura, localizado na meia encosta e o seu registro data de 1979 (ver figura 59) (F.S. TOCA DO ESTEVO III, 2016). O sítio possui pinturas rupestres da Tradição Nordeste e Agreste com grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) salitre cobrindo a superfície das pinturas; (b) intemperismo físico, ação eólica e pluvial.



Figura 59. Toca do Estevo III ou da Onça.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

4.2.3.3 Toca do Veredão VIII ou Macabeu II (ZONA 23 L/ UTM E 781845.00/ UTM S 9046891.00/ Altitude 314 metros/ Código 255)

A Toca do Veredão VIII ou Macabeu é um sítio arqueológico pré-colonial em forma de abrigo sob-rocha arenítica, localizada na meia vertente da serra e o seu registro data de 1975 (ver figura 60) (FICHA DA TOCA O VEREDÃO VIII, 2016). O sítio possui pinturas da tradição Nordeste, subtradição Várzea Grande com grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos. Os principais problemas de conservação do sítio são: (a) intemperismo físico; (b) casa de João de barro; (c) salitre; (d) ninhos de vespas.



Figura 60. Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.
Fonte: Gabriel Oliveira (2016).

CAPÍTULO 5. OS ELEMENTOS TEÓRICOS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Um requisito para o bom trabalho arqueológico é o conhecimento dos motivos pelos quais reunimos ou coletamos informações. O trabalho de campo pode ser padronizado até um certo limite, mas jamais será transformado em rotina. O pesquisador não reconhecerá o significado potencial dos detalhes da paisagem e de outros fatores ambientais, a não ser que compreenda os reais objetivos da pesquisa científica.

Clifford Evans e Betty Meggers

A construção do conhecimento científico é caracterizada pela sua organização e sistematização, no intuito de possibilitar uma melhor compreensão dos dados obtidos no desenvolvimento das pesquisas, logo, o conhecimento arqueológico está inserido dentro desse contexto de sistematização dos dados e um gerenciamento das informações coletados durante as pesquisas arqueológicas (REIS, 2010; NETTO, 2001).

Dentro desse contexto acadêmico, com objetivo de gerenciar de forma eficiente os dados da pesquisa é utilizado um modelo de sistema de informação designado de arqueobanco. No arqueobanco está contido o banco de dados dessa pesquisa arqueológica, incluindo fotos, textos (livros e artigos), mapas, vídeos e áudios. O uso de um sistema de gerenciamento de informações na Arqueologia é imprescindível, no sentido não permitir uma acumulação desenfreada de dados, que talvez possam ser descartados em um segundo momento, ocupando espaço, recursos e perdendo o tempo do pesquisador (CLARKE, 1984).

Em uma primeira parte foi realizada uma pesquisa documental e bibliográfica acerca dos 51 sítios arqueológicos pesquisados, visando à obtenção de informações relevantes para a realização do trabalho de campo, especialmente, delimitando os conceitos de forma clara e precisa, no intuito de reduzir a probabilidade de erros e dúvidas no decorrer da pesquisa.

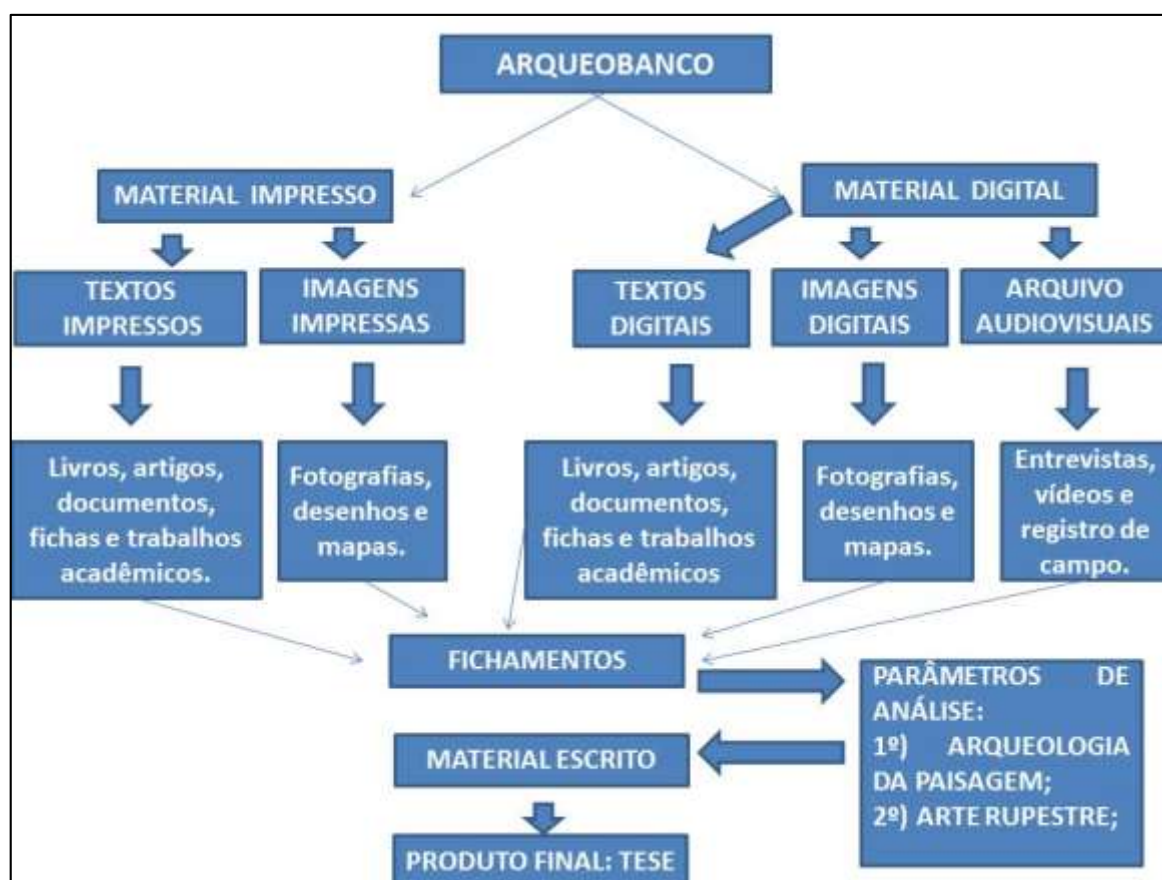
Guidon (1983 a, p.14;31) refletiu acerca dos problemas de operacionais e metodológicos de sua pesquisa, ao afirmar que,

Comment classer cet immense corpus sans disposer d'autres exemples, sans connaître exactement le cadre culturel? Comment procéder théoriquement et opérativement à une classification des figures, analyser les compositions, définir les styles? Comment faire face aux problèmes d'interprétation? Quelle était la signification de l'art rupestre pour les cultures qui se sont succédées dans la région? (...) La méthode définie dans le présent travail est, partant, le résultat d'une réflexion collective entre spécialistes venus de différentes disciplines. Notre rôle a surtout consisté à soulever le problème auprès des

chercheurs concernés par le thème et, ensuite, à reunir les données nécessaires. Notre expérience dans ce domaine et notre connaissance profonde de la zone de recherches ont été fondamentales pour la réussite du travail entrepris.

Inicialmente, é necessário delimitar os conceitos chaves para a execução desse trabalho como: O que é a arte rupestre? O que é um grafismo? O que é uma tradição? O que é uma subtradição? O que é um estilo? O que é o Complexo Estilístico Serra Talhada? Existem outras designações para os mesmos conceitos? Como identificar e realizar uma leitura de um painel gráfico rupestre? Por que tanto dissenso no campo de interpretações da arte rupestre? Existe uma maneira mais correta que outra de interpretar o registro gráfico rupestre?

A primeira parte desse capítulo tem por intuito realizar uma explanação acerca dos referencias teóricos da pesquisa, fornecendo suporte para os procedimentos metodológicos em uma segunda parte desse quarto capítulo (ver quadro 1).



Quadro 1. Organograma da organização dos dados da pesquisa

5.1 Os elementos teóricos da pesquisa

A arte rupestre ou artes rupestres¹⁰² são manifestações humanas presentes em várias partes do mundo e com milhares de anos de idade, podendo ser segmentada em três principais categorias (CURA; ROSINA; GRIMALDI; OOSTERBEEK, 2013): 1ª) pictogramas, caracterizada pela presença de pinturas e desenhos¹⁰³; 2ª) petroglífos, composta por esculturas e gravuras; 3ª) figuras terrestres que são os intaglios¹⁰⁴ e geoglífos (WHITLEY, 2005) (ver quadro 2).



Quadro 2. Tipologia da arte rupestre. Fonte: Whitley, 2005; Bednarik, 2007; Correia, 2009.

Os registros pictográficos são divididos em dois segmentos, pinturas, carimbo e desenhos. As pinturas rupestres podem ser confeccionadas a partir de formas diferentes: 1ª) uso do pincel para pintar o paredão rochoso, imprimindo desenhos e formas a partir do uso de uma tinta feita de uma determinada matéria-prima (goetita, hematita, carvão vegetal, caolinita, ossos queimados e entre outros) associada a um fixante (ver figura 61) ; 2ª) carimbo, a reprodução de formas semelhantes no paredão rochoso a partir do uso de uma tinta líquida (ver figura 62); 3ª) dedos, uso de impressões de mãos e dedos de forma positiva e/ou negativa, a partir do uso de uma tinta líquida no paredão rochoso, usualmente designado de impressões naturalistas (ver

¹⁰² Bednarik (2007, p.1-5) afirma que “(...) a scientific definition of rock art¹⁰², then, is that it consists of makings occurring on rock surfaces that were ‘intentionally’ produced by members of genus *Homo* (i.e. anthropic makings) (...) Globally, rock art motifs can be divided into two principal classes on the basis of their method of manufacture: those made by a reductive process (petroglyphs), and those made by an additive process (pictograms, which include paintings, drawings, stencils, beeswax figures etc). This distinction is mirrored in two main classes of geoglyphs (positive and negative geoglyphs), and is not only practical and sensitive, but widespread in rock art. It affects site preservation and management practices; and, perhaps most importantly, it is reflected in the way we conducted *rock art science*”.

¹⁰³ Desenho ou *crayon*: “(...) a utilização de veículos sólidos, ou ainda, o uso direto da matéria-prima corante, como o carvão e minerais de ferro” (SOLÁ, 2000, p.115).

¹⁰⁴ INTAGLIO: “(...) a petroglyph motif whose internal surface area is ground or pounded, either to remove a dark varnish (sgraffito) or to create an area of relief; also called a infilled figure” (BEDNARIK ET AL, 2003, p.11).

figura 63) (SANCHIDRIÁN, 2005). O desenho é quando é utilizado mineral em estado bruto para imprimir formas e figuras no paredão rochoso, tendo o efeito de uma espécie de lápis de cor.

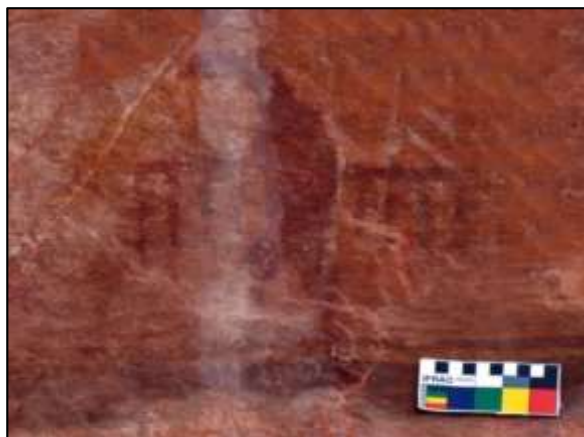


Figura 61. Pintura – Toca do Martiliano – Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Gabriel Oliveira (2014).



Figura 62. Impressões naturalistas, Toca das Mãos, Argentina. Fonte: Bahn, 1999, p.114.

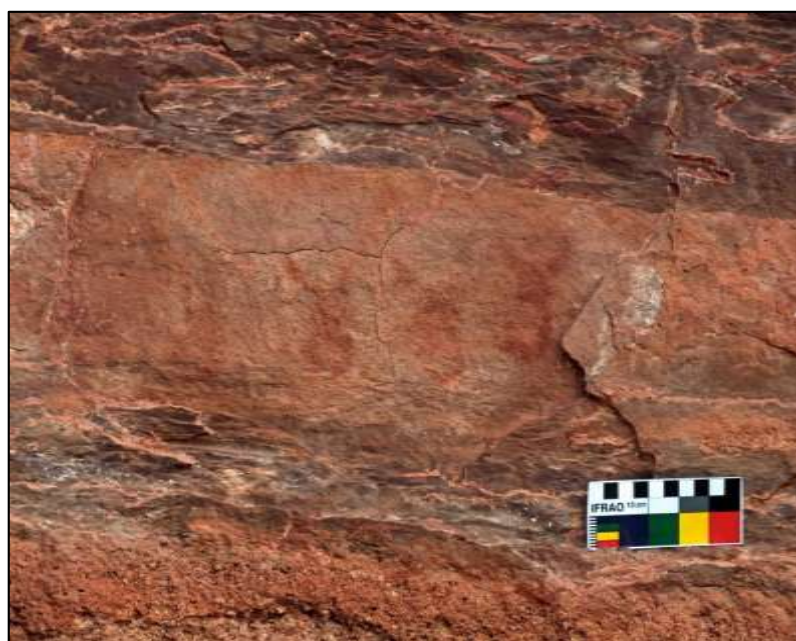


Figura 63. Carimbo, Toca do Martiliano, Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Gabriel Oliveira (2014).

Os registros petrográficos são divididos em dois segmentos principais: 1º) gravuras rupestres, que contém marcas e incisões realizadas no paredão rochoso a partir de técnicas de percussão e fricção (ver figura 64); 2º) esculturas são feitas a partir de fragmentos rochosos, nos quais são esculpidas imagens e formas na rocha, sendo um tipo de arte móvel e transportável (ver figura 65) (PROUS, 2007 A).



Figura 64. Gravuras rupestres, Pedra do Ingá, Paraíba. Fonte: Hetzel; Negreiros, 2007, p.15.



Figura 65. Escultura Vénus de Willendorf, Áustria. Fonte: BAHN, 1999 B.

As figuras terrestres são grandes representações de imagens confeccionadas no solo e sua totalidade só pode ser vista a partir de um plano alto, sendo divididas em intaglios e geoglífos (WHITLEY, 2005). No caso de Nazca, seus geoglifos são divididos em duas categorias: a) linhas e desenhos geométricos, como triângulos, trapézios, espirais e zigzags; b) figuras naturalistas, como aves, baleias, aranha, macaco, uma figura humanoide, plantas e outros (ver figura 66) (LOPEZ, 2008).



Figura 66. Linhas de Nazcas, Peru. Fonte: BAHN, 1999 b.

5.1.1 O que é uma tradição rupestre?

A tradição rupestre é um conceito empregado para designar um grupo de representações imagéticas que denotam as seguintes características em comum, como: técnica, temática e cenografia, que apresentam certo tipo de recorrência, uma temporalidade e um espaço geográfico que se manifesta (PESSIS, 1992).

A tradição é um conceito maior e amplo, e em geral utilizado na arte rupestre brasileira pelos arqueólogos, independentemente das diferentes perspectivas teóricas e metodológicas presentes nas discussões acadêmicas. Como foi explicado no decorrer do primeiro capítulo acerca da história da arte rupestre no Brasil, esse termo é oriundo das ideias dos arqueólogos norte-americanos Gordon Willey e Philip Phillips, do livro **Teoria e método na arqueologia americana** na década de 1950, visando à integração cultural-histórica¹⁰⁵ do registro arqueológico.

Posteriormente, esse conceito foi adaptado pelos pronapistas, nas décadas de 1960 a 1970, do estudo da cerâmica para os vestígios líticos e rupestres para arqueologia brasileira. O arqueólogo espanhol Valentín Calderón foi o primeiro enumerar duas tradições rupestres na Bahia na década de 1970, a tradição realista e simbolista, descritas no primeiro capítulo.

O reconhecimento das formas das pinturas rupestres é o primeiro momento para a realização de uma identificação, geralmente designada como os conceitos: motivo rupestre¹⁰⁶, grafismo rupestre¹⁰⁷, unidade imagética¹⁰⁸, signo¹⁰⁹ e símbolo¹¹⁰. Cada unidade gráfica

¹⁰⁵ Willey e Phillips (1970, p.11) afirmam que: “‘Culture-historical integration’ is term we have chosen to designate what we regard as the primary task of archaeology on the descriptive level of organization. The procedural objectives of culture-historical integration have tended to be divide, in theoretical writings on America archaeology, between the reconstruction of spatial-temporal relationships, on the one hand, and what may be called contextual relationships, on the other. Operationally, neither is attainable without the other. The reconstruction of meaningful human history needs both structure and contente. Cultural forms may be plotted to demonstrate geographical contintuity and contemporaneity, but, when we move to establish historical relationships between them, we immediately invoke processes like diffusion, trade, conquest, or migration and in so doing shift the problem from the bare frame of space and time into the realm of context and fucntion. Conversely, the processes named have no historical applicability without control of the spatial and temporal media in which they operate”.

¹⁰⁶ MOTIVO RUPESTRE: “(...) an anthropic mark or connected arrangement of marks on rock, perceived by contemporary humans as forming a single design” (BEDNARIK, 2003, p.12).

¹⁰⁷ GRAFISMO: “Graphisme est le terme qui désigne les éléments matériels des représentations graphiques (PESSIS, 1982)” (PESSIS, 1987, p.128).

¹⁰⁸ UNIDADE IMAGÉTICA: Unidade de represeção gráfica que representa uma determinada imagem, como uma figura de um animal, humana e/ ou planta, constitui a unidade básica para o estudo da arte rupestre (OLIVEIRA, 2014).

¹⁰⁹ SIGNO: “Chamamos signo a combinação do conceito e da imagem acústica: mas, no uso corrente, esse termo designa geralmente a imagem acústica apenas, por exemplo, uma palavra (arbor etc.). Esquece-se que se chamamos a arbor signo, é somente porque exprime o conceito ‘arvoré’, de tal maneira que a ideia da parte sensorial implica a do total” (SAUSSURE, 2006, p.81)

¹¹⁰ SÍMBOLO: Significante - imagem acústica (SAUSSURE, 2006).

representa um único segmento do registro gráfico rupestre, podendo estar em associação, isolamento e/ou sobreposição, existindo várias terminologias para designar os tipos e conceitos de reconhecimento¹¹¹. No intuito de facilitar a classificação das pinturas rupestres no decorrer da pesquisa, optou-se por classificar em dois grandes grupos e três subgrupos, tendo por referência o termo grafismo rupestre para designar cada unidade pictográfica e/ou petrográfica.

Os dois grandes grupos que se dividem os grafismos são: **a) grafismos rupestres figurativos**, que são representações imagéticas de pinturas ou gravuras rupestres que remetem ao reconhecimento de suas formas, de tal maneira que possam ser associadas a três subgrupos, fitomorfos, que remetem a formas de plantas e vegetais; antropomorfos, que remetem a formatação humana, sem necessariamente ser realizar uma identificação sexual; zoomorfos, que remetem a identificação de formas de animais, excetuando os humanos; **b) não figurativos**, grafismos rupestres de difícil reconhecimento, caso compararmos com nosso mundo cognitivo, gerando dúvidas e ambiguidades, onde estão contidas ideias de representação de difícil acesso para o observador da atualidade, designado de ideomorfo¹¹².

A questão do reconhecimento da arte rupestre é um campo de discussões na arqueologia brasileira, gerando a criação de uma série de conceitos e constructos para um melhor entendimento do fenômeno rupestre. A análise das formas e conteúdo do registro gráfico rupestre está diretamente relacionada ao universo cognitivo do observador, partindo do preceito que aprendemos por imitação¹¹³ e associação¹¹⁴, logo, é necessário partir de um conhecimento prévio das formas analisadas para a realização de uma leitura.

Do ponto de vista do observador é extremamente relevante, levando observadores diferentes a ter percepções diferentes de uma mesma imagem. Essas diferentes percepções levam a discussões, já que os conteúdos das mensagens contidas nessas imagens estão perdidos no passado junto com seus autores¹¹⁵, assim atribuindo nossos próprios significados e símbolos a eles (HODDER, 1994; WHITE, 2009).

¹¹¹ Esse amplo leque de designações e interpretações, gerando muitas ambiguidades e confusões para desingar, às vezes, um mesmo objeto (SEDA; CONSENS, 1980; NETTO, 2001; REIS, 2010).

¹¹² IDEOMORFO: grafismo rupestre de difícil reconhecimento visual, onde não é possível ter uma noção acerca da ideia de sua forma, não podendo ser classificado como um antropomorfo, fitomorfo ou zoomorfo (SANCHIDRIÁN, 2005).

¹¹³ IMITAÇÃO: Ato de observar, copiar e repetir uma determinada operação.

¹¹⁴ ASSOCIAÇÃO: Ato de associar um conhecimento novo atrelado a um conhecimento antigo.

¹¹⁵ Layton (2001, p.22) afirma que: “Não é sequer possível investigar diretamente os pensamentos ou intenções de quem quer que seja. Estas apenas podem ser entendidas através dos meios que alguém usa para comunicá-las: ora, a nossa compreensão de tais mensagens baseia-se não na sua, mas na nossa própria experiência. No caso do artista, a sua obra de arte é o meio primário de ele exprimir a si mesmo”.

Dentro da arqueologia brasileira, o conceito de tradição rupestre está associado à orientação teórica e a perspectiva adotada de cada arqueólogo, influenciando no desenvolvimento das pesquisas arqueológicas, mesmo as que são listadas nas principais tradições rupestres brasileiras, amplamente aceitas no meio acadêmico (REIS, 2010; NETTO, 2001).

Nesse contexto, o conceito de tradição está atribuindo a determinados tipos de recorrências que acontecem em uma determinada região ou regiões durante um determinado espaço de tempo. Usualmente, essas tradições estão ligadas a questão do reconhecimento visual do conjunto gráfico e escolhas temáticas e técnicas por parte de seus autores (PROUS, 2007 A). Segue abaixo uma quadro com os principais conceitos de tradições por importantes pesquisadores da arqueologia brasileira (ver o quadro 3).

AUTOR	CONCEITO EXPLICADO
Igor Chmyz	“Grupos, elementos ou técnicas com persistência temporal” (CHMYZ, 1976, p.145).
Valentin Calderón	“(…) conjunto de características que se refletem em diferentes sítios associados de maneira similar, atribuindo cada uma delas ao complexo cultural de grupos étnicos diferentes, que as transmitiam e difundiam, gradualmente modificadas através do tempo e do espaço” (CALDERÓN, 1983).
Alice Aguiar	“O termo tradição é aceito como definidor da temática das pinturas, porém, numa tradição onde a temática principal seja cenas de caça, dança e luta, haverá que explicar a forma como esses temas foram interpretados, porque a caça, a dança e a luta são temas universais da arte rupestre por serem representações da vida cotidiana dos povos primitivos. Consequentemente, a tradição é definida pela temática e pelas formas como essa temática é interpretada, tais como movimento ou estatismos, figuras ou pequenas, monocromas ou policromas, etc” (AGUIAR, 1982, p. 93).
Niède Guidon	<p>“la tradition définit par les classes et proportions de graphismes représentés” (GUIDON, 1983 A, p.100).</p> <p>“É definida pelos traços culturais obtidos pela análise dos dados do registro central. A tradição é definida pela temática.” (GUIDON, 1984, p.348).</p> <p>“Tradição’ seria o conjunto de sítios de Arte Rupestre que apresentam uma ‘temática idêntica’ e que tem uma grande difusão territorial. Estamos insistindo mais na temática e secundariamente nas técnicas” (GUIDON, 1978, p.21).</p> <p>“(…) traditions sont définies par le type de figures représentées (humaines, animales, végétales, d’objets et figures géométriques ou signes) et par leurs proportions relatives. Les traditions s’étendent sur de longues périodes et occupent de vastes territoires” (GUIDON, 1991, p.48).</p>

Pedro Ignácio Schmitz	“(…) tradição para o conjunto de arte rupestre que tem uma temática e/ou elementos técnicos idênticos e apresenta uma grande difusão territorial” (SCHMITZ <i>ET AL</i> , 1984, p.8).
Sonia Maria Campelo	“Les traditions sont définies par les classes de figures représentées et leur fréquence, eles sont liées à une vaste aire de repartition et à une longue permanence das le temps” (MAGALHÃES, 1986, p.9).
Anne-Marie Pessis	“Les possibilités de reconnaissance qu’offre cette tradition d’art rupestre et la complexité des agencements et des représentatios son une source d’informations extrêmement riches permettant la reconstituion de la société humaine auteur de cet art, et, même de son milieu” (PESSIS, 1987, p129-130).
André Prous	“As unidades rupestres descritivas receberam nomes variados, sendo que a categoria mais abrangente é geralmente chamada ‘tradição’, implicando uma certa permanência de traços distintivos, geralmente temáticos” (PROUS, 1992, p.511).
Gabriela Martin	“O conceito de tradição compreende a representação visual de todo um universo simbólico primitivo que pode ter sido transmitido durante milênios, sem que necessariamente as pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos, além do que, poderiam estar separados por cronologias muito distantes” (MARTIN, 2008, p.234).
Maria Elisa Castellanos Solá	“De forma geral, os registros rupestres são separados inicialmente em grandes unidades regionais denominadas tradições. Em uma tradição haveria permanência, através do tempo, de certas qualidades formais” (SOLÁ, 1999, p.117).
Anne-Marie Pessis e Niède Guidon	“(…) <i>tradição</i> , foram considerados os tipos de figuras presentes, as proporções relativas que existem entre os diferentes tipos e as relações que estabelecem entre os grafismos que compõem um painel. A formulação dos tipos é o resultado da síntese de comportamento de vários parâmetros da natureza proxêmica, cognitiva, técnica, kinésica e cenográfica, observados nos conjuntos de todas as manifestações gráficas existentes na unidade regional” (PESSIS; GUIDON, 2007, p.21).
Araújo <i>et al</i>	“ Tradições são estabelecidas pelos tipos de grafismos representados e pelas proporções relativas que estes tipos guardam entre si” (ARAÚJO, 1998, p.62).

Quadro 3. Principais conceitos de tradição oriundos de arqueólogos no Brasil.

5.1.2 O que é uma tradição subtradição?

O conceito de subtradição é segmento de uma tradição rupestre, que se desenvolveu um determinado espaço geográfico, podendo existir ou não outras subtradições e especializações das subtradições, como unidades estilísticas em determinados lugares (PROUS, 1992). Esse conceito não é tão usualmente utilizado como os conceitos de tradições e estilos na arte rupestre brasileira, tendo em vista as dificuldades de delimitações dos grafismos rupestres (ver o quadro 4).

AUTOR	CONCEITO EXPLICITADO
Niède Guidon	<p>“(…) la sous-tradition définie par les spécificités de la composition qui apparaissent au niveau du graphisme, du panneau ou du site. Elles sont généralement liées à une répartition géographique donnée” (GUIDON, 1983 A, p.100).</p> <p>“La différenciation entre les sous-traditions se fonde sur l’existence de divers types de compositions et l’utilisation de règles graphiques spécifiques pour la réalisation de certains groupes de figures en action. Les variantes semblent résulter d’une certaine diversification dans l’espace et dans le temps” (GUDON, 1991, p.69)</p>
Sônia Maria Campelo	<p>“La notion de sous-tradition s’appuie sur des spécificités dans le composition et est liée à une répartition géographique limitées” (MAGALHÃES, 1986, p.9).</p>
Anne-Marie Pessis	<p>“(…) sous-traditions correspondant à la seconde division du classement préliminaire et qui sont établies d’après la présence de certaines particularités des graphismes et des agencements, particularités qui caractérisent les manifestations rupestres des sites archéologiques concentrés dans la région en question. Le fondement de la division retient dans ce cas deux éléments: l’élément géographique et les spécificités graphiques, toujours à l’intérieur d’une même tradition” (PESSIS, 1987, p.130).</p>
Gabriela Martin	<p>“(…) a subtradição, termo introduzido para definir o grupo desvinculado de uma tradição e adaptado a um meio geográfico e ecológico diferentes, que implica na presença de elementos” (MARTIN, 2008, p. 235).</p>
Araújo <i>et al</i>	<p>“(…) subtradições segundo critérios ligados a diferenças na representação gráfica de um mesmo tema e à distribuição geográfica” (1998, p.62).</p>
Maria Elisa Castellanos Solá	<p>“(…) classes estabelecidas segundo a localização regional dos grafismos de uma tradição (...)” (SOLÁ, 1999, p.117).</p>
Laurence Ogel-Ross	<p>“Uma subtradição é, na nossa equipe, atualmente definida pelas ‘especificidades da composição que aparecem ao nível dos grafismos, do painel, do sítio’, que são geralmente ligadas a uma distribuição geográfica” (OGEL-ROSS, 1985).</p>
Anne-Marie Pessis e Niède Guidon	<p>“(…) subtradições que são classes segregadas segundo a localização regional dos grafismos de uma tradição” (PESSIS; GUIDON, 2007, p.21).</p>

Quadro 4. Principais conceitos de subtradição oriundos de arqueólogos no Brasil.

5.1.3 O que é um estilo?

O conceito de estilo é amplamente utilizado no campo arqueológico, estando associado ao segmentado da história da arte, na qual observam as opções, estratégias e técnicas de

produção das obras de arte rupestre no período pré-colonial, assim podem-se evidenciar as mudanças estilísticas no decorrer do tempo (ver o quadro 5).

AUTOR	CONCEITO EXPLICITADO
Valentin Calderón	Segmento de uma tradição, representado os momentos históricos de sua existência (CALDERÓN, 1983).
Alice Aguiar	“O termo fase foi substituído pelo estilo, atendendo uma concepção estética e, segundo norma tradicional na História da Arte, onde um mesmo tema pode ser interpretado com estilos diferentes. O termo estilo aplicado ao estudo da arte rupestre corresponderia à técnica utilizada na realização dos grafismos” (AGUIAR, 1982, p.93-94).
Pedro Ignácio Schmitz	“(…) os termos estilo, ou fase, para indicar conjuntos de sítios que, dentro da tradição apresentam características comuns ou muito semelhantes” (SCHMITZ <i>ET AL</i> , 1984, p.8).
Sônia Maria Campelo	“Les styles se définissent par les techniques d’exécution des graphismes” (MAGALHÃES, 1986, p.9).
Anne-Marie Pessis	<p>“Les styles son établis à partir de l’analyses des formes graphiques et de la distribution des figures dans l’espace” (PESSIS, 1987, p.7).</p> <p>Les styles sont définis em fonction procédés caractéristiques d’ordre technique, reflet des différents procédés utilisés pour la réalisation des graphimes” (PESSIS, 1987, p.133).</p>
Niède Guidon	<p>“(…) le style défini par la technique de facture des graphismes. Actuellement, les principaux détails techniques retenus pour la définition du style sont: délinéation, traitement de la figure, qualité du dessin, couleur” (GUIDON, 1983 A, p.100).</p> <p>“É definido pela técnica realizada dos grafismos e é um subgrupo de uma subtradição” (GUIDON, 1984, p.349).</p> <p>“Le style est défini par les techniques de réalisation (de dessin, de peinture ou de gravure” (GUIDON, 1991, p.48).</p>
André Prous	“‘Estilos’ são frequentemente definidos como subdivisões (Prous, Guidon), particularmente a partir de critérios técnicos, enquanto que, nas regiões mais estudadas ou mais complexas, a necessidade de chegar até um nível suplementar N. Guidon a considera ‘variedades’ e A.Prous ‘fáceis’, que correspondem ao mesmo tipo realidade” (PROUS, 1992, p.511).
Igor Chmyz	“Conjunto de elementos ou motivos associados num padrão comum, que caracterizam um horizonte, uma tradição ou um complexo” (1976, p.131).

Araújo <i>et al</i>	“(…) estilos que são definidos a partir de particularidades que se manifestam no plano da técnica de manufatura gráfica e pelas características da apresentação gráfica da temática” (1998, p.62).
Gabriela Martin	“O termo ‘estilo’ é, ainda, francamente problemático, pois parece que o definido como estilo nem sempre corresponde ao próprio conceito da definição. O vocábulo não tem sido feliz, porque é demasiado arraigado na conceituação dos estilos artísticos claramente definidos, quando aplicado ao registro rupestre, não se configura com a nitidez nem os limites consagrados e aceitos na História da arte” (MARTIN, 2008, p.235).
Maria Elisa Castellanos Solá	“(…) os estilos refletiriam a evolução de uma subtradição segundo as variações da técnica e da apresentação gráfica. Entre os estilos haveria diferenças temáticas menores ou utilização de técnicas gráficas diferentes no tratamento de um mesmo tema” (SOLÁ, 1999, p.117).
Anne-Marie Pessis e Niède Guidon	“(…) o estilo, que reflete a evolução de uma subtradição segundo as variações da técnica e da apresentação gráfica” (PESSIS; GUIDON, 2007, p.21).

Quadro 5. Principais conceitos de estilo oriundos de arqueólogos no Brasil.

5.1.3.1 O que é o Complexo Estilístico Serra Talhada?

O Complexo Estilístico Serra Talhada é um estilo da subtradição Várzea Grande que apresenta uma maior problemática de conceituação e delimitação, por se tratar de um momento entre os estilos Serra da Capivara e Serra Branca (GUIDON, 2007). O surgimento desse estilo corresponde a um momento de transição climática, na qual o clima estava se tornando mais árido, causando impactos na fauna, flora e nos grupos humanos que viviam na região (SILVA, 2008). Seguem abaixo as principais formulações acerca desse estilo no Brasil (ver o quadro 6):

AUTOR	CONCEITO EXPLICITADO
Niède Guidon	“(…) aparece como um tampão entre as duas, mostrando certas características da Serra da Capivara e outras da Serra Branca, mas ela não tem um grande predomínio do preenchimento geométrico e apresenta outras cores. Na Serra Nova aparece uma diferenciação de cores bem maior do que nas outras duas, com grande quantidade de figuras amarelas. Além do mais, na Serra Nova vão aparecer cenas extremamente típicas: a caça à onça com propulsores e dois antropomorfos balançando um terceiro, segurando-o pelas mãos e pelos pés. São estes detalhes muito típicos que definem essa variedade” (GUIDON, 1978, p.26-27).
Niède Guidon	“Les techniques graphiques et les techniques de peinture sont semblables à celles des autres styles, mais la répartition des figures dotées des certains caractéristiques techniques est différente. Les graphismes miniaturisés (surtout des graphismes

	d'action) son la caractéristique du complexe (...) Cependant, dans certain sites du complexe Serra Talhada, le remplissage par peinture plate est prédominant; l'appartenance au complexe est alors déterminée par d'autres caractéristiques telles que la forme, la couleur, la minituration " (GUIDON, 1983 B, p.186;187).
Niède Guidon	"As pinturas ocupam as paredes dos abrigos, alguns painéis estão situados no alto, entre oito e doze metros do solo atual; seu acesso exige a construção de plataformas. Em um sítio, a Toca do Baixão das Mulheres II, nenhuma figura está a menos de três metros de altura do solo atual. Os sítios do complexo Serra Talhada, homogêneos ou heterogêneos (...). Vários sítios novos, descobertos em 1979 e 1980 na zona da Serra Talhada, ainda não foram estudados. Evidentemente, nenhuma conclusão poderá ser tirada antes de tê-los analisado. Alguns pequenos sítios não figuram nesta linha porque contêm poucas figuras e não típicos, e a utilização desses dados criaria o risco de uma falsa classificação. É, pois, preferível deixar de lado estes sítios antes de tentar uma classificação estilística. Será necessário, previamente, estabelecer o quadro cultural da região, definir claramente todos os estilos assim como sua filiação cultural" (GUIDON, 1985 B, p.129-131).
Sonia Maria Campelo	"Les premières analyses de l'art rupestre de la zone géographique Serra on montré qu'il ne constituait pas une unité stylistique. C'est pour cela qu'il a été dénommé <u>Complexe Serra Talhada</u> . Il s'intègre aux tradition Nordeste, sous-tradition Várzea Grande. (...) Le complexe Serra Talhada étant une catégorie stylistique déjà établie nous avons utilisé les bases de sa propre définition, en vue de la préciser." (MAGALHÃES, 1986, p.11).
Anne-Marie Pessis	"Le complexe stylistique Serra Talhada, auquel appartient le site que nous examinons ici, est beaucoup plus hétérogène, et toutes les caractéristiques classificatoires ne sont pas toujours présentes dans tous les sites ornés de panneaux de cette classe. Quand l'une de ces caractéristiques manque, une autre est présente. Un trait distinctif de ce complexe stylistique est l'existence de compositions intégrées par des figures aux dimensions exceptionnellement réduites, appelées miniatures . Cette classe stylistique se caractérise aussi par des séries de figures anthropomorphes disposées en lignes et l'utilisation de plusieurs couleurs pour une même figures. Aux remplissages par peinture plate, et aux tracés géométriques, s'ajoutent d'autres modalités telle que points, traits et remplissages à zones réservées. Une des hypothèses de travail concernant le complexe stylistique Serra Talhada concerne la coexistence de plusieurs styles qui n'ont pas encore pu être isolés. Cette tentative d'explication est fondée sur les caractéristiques de l'art de trois sites éponymes qui ne présentent qu'un certain nombre de traits distinctifs du complexe. Ainsi, dans cet esprit, il y aurait un style Baixão da Perna, dans lequel les miniatures seraient dominantes; un style Baixão das Mulheres, qui caractérisent la prédominance de files de figures humaines dont la tête est ornée, ainsi que de grandes représentations animales remplies par de la peinture plate; puis un style Pedra Furada caractérisé par les graphismes bichromes et trichromes, les files de bâtonnets ornés de traits aux deux extrémités, ainsi que les remplissages très travaillés et les corps à zones réservées". (PESSIS, 1987, p. 252- 253).
Niède Guidon	"Le style Serra Talhada, déjà mentionné, est daté de 9.000-8.000 ans BP mais remonte peut-être à 10.000 ans; une division à l'intérieur du groupe Serra da Capivara, devenu alors assez important, pourrait être à son origine. Tout en ayant un fonds culturel commun avec le style Serra da Capivara, les peuples du complexe culturel Serra Talhada utilisaient certains procédés techniques différents, les caractéristiques anciennes de Serra da Capivara resteront d'ailleurs présentes dans tous les styles de la tradition Nordeste. L'observation détaillée des oeuvres Serra

	<p>Talhada montre que ce complexe appartient à la sous-tradition Varzea Grande et il est rare de trouver un site Serra Talhada homogène, la plupart portant la marque d'une grande diversité stylistique. Les peintures sont parfois situées en hauteur, entre 8 et 12 m au-dessus du sol actuel, et il est nécessaire de construire des plateformes pour y accéder, dans certains sites aucune figure ne se trouve à moins de 3 m du sol actuel. Un des traits caractéristiques de Serra Taalhada est la réalisation de miniatures d'un trait fin et soigné. La technique en est parfaitement maîtrisée et elles sont parfois riches de détails: bois des cervidés, parures des figures humaines ou objets qu'elles portent. La technique de remplissage du corps des figures est plus variée que dans le style précédent: le remplissage en teinte plate domine toujours mais on rencontre aussi de nombreuses figures présentant des tracés géométriques, des points ou des traits ou bien un remplissage partiel en teinte plate. Dans quelques abris de nouvelles couleurs font leur apparition, le rouge domine toujours mais de nombreuses figures sont peintes en blanc, en noir, en gris argenté, en marron ou en jaune; la bichromie est plus répandue et quelques figures sont même trichromes. Le fréquence des superpositions des figures du même style est plus important dans Serra Talhada que dans les deux autres styles de la sous-tradition Varzea Grande et le relief naturel des parois est utilisé dans la composition de nombreux panneaux de petite taille" (GUIDON, 1991, p.70;74).</p>
Anne-Marie Pessis	<p>"As características desta pintura são muito próxima às estilo Serra da Capivara, mas há variações que não chegam a definir um novo estilo. Trata-se de fases de uma evolução na qual as mudanças se produzem gradualmente. Os resultados de estudo deste complexo não permitem, ainda, estabelecer uma cronografia desta evolução, mas sua característica é apresentar, no início, uma dominância dos componentes da apresentação de Serra da Capivara, de evoluir, em seguida, com características próprias e derivar, finalmente, no estilo Serra Branca. O próprio estilo da apresentação gráfica deste complexo estilístico é uma diversificação e um enriquecimento dos componentes gráficos do estilo Serra da Capivara. Aparecem novas figuras humanas ornamentadas por cocares que apresentam uma deformação morfológica nas costas; as figuras de dimensões reduzidas, próprias do estilo Serra da Capivara (...)" (PESSIS, 1989, p.15).</p>
André Prous	<p>"O 'complexo Serra Talhada' substituiria aos poucos a variedade 'Serra da Capivara'. As cores são o vermelho, o amarelo e o preto. As figuras são miniaturizadas (menos de 10 cm), os antropomorfos se agrupam em cenas de atuação coletiva, incluindo violência e sexo. Parece que teria hábito a uma certa evolução cronológica, por exemplo, uma tendência à miniaturização das figuras, mas há ainda pouco dados referentes à cronologia; as gravações parecem tão antigas quanto as pinturas, e correspondem ao mesmo estilo" (PROUS, 1992, p.523).</p>
Edithe Pereira	<p>"Designaram-se Complexo Serra Talhada os registros rupestres localizado em sítios na zona geográfica do mesmo nome, e que apresentam características técnicas e formas de apresentação gráfica particulares, muitas vezes misturados em um mesmo sítio ou compondo sítios homogêneos. Entre as características típicas deste complexo, pode-se mencionar a presença de grafismos em miniatura, geralmente grafismos de ação. As técnicas gráficas e de pintura são figuras que possuem as duas técnicas (pintura lisa e geométrica) e outros com preenchimento</p>

	de pontos e traços. Predominam cores como o vermelho, embora ocorram numerosas figuras pintadas de branco, preto, cinza prateado, marrom e amarelo. A bicromia é comum, ocorrendo também casos de figuras tricromadas. As superposições com figuras do mesmo estilo são bastante representativas nesse complexo” (PEREIRA, 1996, p.24).
Araújo <i>et al</i>	“O complexo estilístico Serra Talhada é muito mais heterogêneo e possui diversas características classificatórias que não estão sempre presentes em todos os sítios pertencentes à classe, mas quando uma falta, outra está representa. A classe se caracteriza pelas séries de figuras humanas dispostas em linha e a utilização de várias cores (vermelho, branco, cinza, marrom, amarelo), sendo comuns as figuras bicromáticas ou tricromáticas. Aparecem também figuras com características gráficas muito peculiares, como figuras humanas que apresentam as extremidades exageradamente compridas; abundam também as figuras extremamente pequenas. A técnica de pintura do corpo das figuras se diferencia: além da tinta lisa e dos traçados gráficos complexos aparecem outros tipos, tais como pontos ou zonas reservadas. Os dados atualmente disponíveis permitiram propor uma explicação segundo a qual esta sucessão não representa diferentes unidades estilísticas perfeitamente distintas e segregáveis, mas sim reflete uma evolução lenta e contínua que, durante cerca de 6.000 anos, introduziu micromodificações no estilo básico Serra da Capivara” (ARAÚJO <i>ET AL</i> ; 1998, p.63-64).
Anne-Marie Pessis	“As modificações do meio criaram novas condições ambientais, aumentando a população a partir de 9 mil anos AP. O início deste período corresponde ao aparecimento, dentro da Tradição Nordeste, de registros gráficos que caracterizam um complexo estilístico de transição, conhecido com o nome de Serra Talhada. As modalidades desse registro, muito próximas do estilo Serra da Capivara, mas diferentes, com referencia aos temas escolhidas e às técnicas utilizadas, são as manifestações de uma transição no interior de uma mesma etnia. O crescimento demográfico se produziu no seio de um mesmo grupo de origem, que teria se fragmentado, formando novos grupos devido às novas necessidades de adaptação ao meio. Tratando-se de caçadores-coletores, seu sistema de organização social era adaptado às limitações do contexto, e o número reduzido de membros do grupo constituía um componente de resposta cultural da comunidade. O tronco de origem se teria fragmentado, formando gradualmente grupos, de culturas análogas, mas funcionando de maneira autônoma” (PESSIS, 1999, p.70).
Anne-Marie Pessis	“Tudo acontece como se essa proliferação de grupos humanos, todos originários do mesmo tronco cultural, partilhando os mesmos conhecimentos e praticando as mesmas atividades, os incitasse a buscar um meio de individualização através da introdução de diferenças nas formas de apresentação visual e, portanto, nas práticas gráficas. Os registros gráficos, como instrumentos da memória material, traduziram essas transformações étnicas. No início do processo evolutivo, essa diferenciação gráfica evidenciava em número reduzido de componentes, e era obtida pela utilização de recursos técnicos, gráficos ou temáticos. A complexidade do grupo estilístico de transição, conhecido como complexo estilístico Serra Talhada, é muito maior. Durante esse período de transição gráfica, as alterações demográficas e o estabelecimento de novas identidades grupais parecem ter gerado situações de confronto e divergências, prévias ao restabelecimento de um novo equilíbrio social, territorial e ecológico. A multiplicação e diversificação de grupos

	<p>provocaram a coabitação no interior de um território que antes era apenas partilhado por um número limitado de pessoas. A ocupação do território e a diferenciação cultural são origens de rivalidades, dando lugar a constrangimentos testemunhados com o aparecimento de novos temas representados nas pinturas rupestres. Os temas vinculados à violência são característica dessa transição, “(...) As figuras são muito diversificadas, o que dificulta o estabelecimento de padrões que caracterizem a nova classe, apenas definível pela presença, sempre manifesta, das características do estilo Serra da Capivara. É, portanto, uma classe complexa na qual se fazem necessárias análises aprofundadas para se determinar a pluralidade de perfis gráficos” (PESSIS, 2003, p.138-139; 141).</p>
Niède Guidon	<p>“O complexo estilístico Serra Talhada é muito mais heterogêneo e possui diversas características classificatórias que nem sempre estão presentes em todos os sítios pertencentes à classe, mas quando uma falta, outra está representada. A classe se caracteriza pelas séries de figuras humanas dispostas em linha e a utilização de várias cores (vermelho, branco, cinza, marrom, amarelo), sendo comuns as figuras bicromáticas ou tricomáticas. Aparecem também figuras com características gráficas muito peculiares, como figuras humanas que apresentam as extremidades exageradamente compridas; abundam também as figuras extremamente pequenas. A técnica de pintura do corpo das figuras se diferencia: além da tinta lisa e dos traçados gráficos complexos aparecem outros tipos, tais como pontos ou zonas reservadas. Os dados atualmente disponíveis permitiram propor uma explicação segundo a qual essa sucessão de estilos não representa diferentes unidades estilísticas perfeitamente distintas e segregáveis, mas sim reflete uma evolução lenta e contínua que durante cerca de 6 mil anos introduziu micromodificações no estilo básico Serra da Capivara. Isso levou a um desenvolvimento contínuo da subtradição Várzea Grande, sendo o complexo Serra Talhada resultado desse processo evolutivo que acumulou microdiferenças, as quais redundaram no estilo final, Serra Branca (Pessis,1987)” (GUIDON, 2006, p.45-46).</p>
André Prous	<p>“Por volta de 9.000 anos atrás as cenas de violência se multiplicam: estupros, combates, execução de pessoas amarradas a um poste (Complexo Serra Talhada)” (PROUS, 2006, p.74).</p>
André Prous	<p>“O complexo Serra Talhada pode ser encontrado em S.Raimundo, no Peruaçu (onde é muito recente) e, provavelmente, em Caiapônia (GO) e no Mato Grosso; é caracterizado, nessas regiões, pela miniaturização das figuras. As preocupações com a sexualidade e a reprodução parecem fortes em certos estilos dessa tradição; na região de Lagoa Santa (MG), os painéis do estilo Ballet (posterior à tradição Planalto e aparentado ao Seridó) apresentam figuras humanas filiformes bem marcadas; no sítio epônimo, nota-se uma procissão de mulheres, acima de um alinhamento de homens; ambas as filas dirigem-se para uma cena de parto” (PROUS, 2007 A, p.34).</p>
Niède Guidon	<p>“O Complexo Estilístico Serra Talhada é o mais heterogêneo e se caracteriza pelas séries de figuras humanas dispostas em linha e pela utilização de várias cores (vermelho, branco, cinza, marrom, amarelo), sendo comuns as figuras bicolores ou tricolores. Abundam figuras extremamente pequenas. A técnica de pintura do corpo das pinturas se diferencia: além da tinta lisa e dos traçados gráficos</p>

	complexos, aparecem outros tipos, tais como pontos ou zonas reservadas” (GUIDON, 2007, p.85).
--	---

Quadro 6. Principais conceitos do complexo estilístico Serra Talhada oriundos de arqueólogos no Brasil.

5.1.3.1.1 Os principais atributos do Complexo Estilístico Serra Talhada

No intuito de buscar uma melhor compreensão dos principais atributos do Complexo Estilístico Serra Talhada foi construído um quadro listando-os. Dessa forma, podem-se relacionar os principais autores com a finalidade e encontrar características em comum e diferenças na leitura desse estilo, que representaria um momento de transição entre o estilo Serra da Capivara para o estilo Serra Branca. O quadro 7 abaixo exhibe os principais atributos citados.

AUTOR	Araújo <i>et al</i> (1998)	Niède Guidon (1985 a, 1985 b, 1991, 2006, 2007)	Anne-Marie Pessis (1987, 1992, 1999)	Anne-Marie Pessis, Daniela Cisneiros Silva e Demétrio Mutzenberg (2013); Daniela Cisneiros (2008)	André Prous (1992, 2006, 2007)
ATRIBUTO ¹¹⁶					
Complexidade	X	X			
Homogeneidade	X	X			
Heterogeneidade		X	X		
Localização no paredão rochoso		Mais de 3 metros de altura			
Existência de uma zona reservada¹¹⁷ para a pintura			X		
Diversidade de composições			X	X	
Grafismos de contorno aberto				X	

¹¹⁶ **ATRIBUTO:** propriedade qualitativa de um determinado objeto ou artefato.

¹¹⁷ **ZONA RESERVADA:** “La technique de peinture dite à zones réservées consiste à remplir les corps des figures en peignant un noyau central aussi de la peinture plate, tout en ménageant une zone dépourvue de peinture es noyau et on être le trace de contour” (PESSIS, 1987, p.253).

Presença de grafismos em forma de miniatura¹¹⁸	X		X	X	
Figuras filiformes	X		X		
Presença de cenas de violência					X
Presença de cenas de violência					
Policromia	X		X		X
Presença de ornamentos, vestimentas e adereços			X		
Cenas de sexo					X
Traçados gráficos complexos		X			
Cronologia	6.000 anos B.P.	10.000-8.000 anos B.P.	9.000 anos B.P.	8.000-6.000 anos B.P.	9.000 anos B.P.

Quadro 7. Principais características do Complexo estilístico Serra Talhada.

5.1.3.1.2 As principais diferenças do Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo Serra da Capivara da subtradição Várzea Grande, tradição Nordeste.

No intuito de buscar atributos que diferenciem o Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo Serra Capivara, estão listados os principais atributos desse estilo, em especial, ressaltando suas diferenças citadas pelos autores no quadro 8. O estilo Serra Capivara é considerado o mais antigo estilo da subtradição Várzea Grande, possuindo algumas características em comum do Complexo Estilístico Serra Capivara, às vezes se misturando e confundido esses dois estilos, como demonstrado por Morales Júnior (2002).

¹¹⁸ **GRAFISMOS EM MINIATURAS:** “(...) la tendance à miniaturisation de quelques graphismes, l’utilisation des niches pour places panneaux, l’emploi de cinq ou six couleurs, la fréquence des superpositions, la disposition en ligne de figures anhrpomorphes ou supposées anthropomorphes, caractéristiques de ce complexe, constituant un ensemble d’indices autorisant un première division en styles” (GUIDON 1983 B, p.188-189).

AUTOR	Araújo <i>et al</i> (1998)	Niède Guidon (1985 a, 1985 b, 1991, 2006, 2007)	Anne-Marie Pessis (1987, 1992, 1999)	Anne-Marie Pessis, Daniela Cisneiros Silva e Demétrio Mutzenberg (2013); Daniela Cisneiros (2008)	André Prous (1992, 2006, 2007 A)
ATRIBUTO					
Contornos fechados	X	X	X		
Boa técnica	X	X			
Corolação	Vermelha em sua maioria	Vermelha em sua maioria	Vermelha em sua maioria		Vermelha em sua maioria
Desenhos figurativos		X		X	
Localização no paredão rochoso		Localização na parte alta do paredão rochoso			
Presença de ornamentos, vestimentas e adereços				X	
Cenas de sexo				X	
Cena de caça				X	
Cronologia	12.000 anos B.P.	12.000-10.000 anos B.P.	12.000 anos B.P.	15.000 anos BP.	12.000 anos B.P. anos

Quadro 8. Principais diferenças do Complexo estilístico Serra Talhada do estilo Serra da Capivara.

5.1.3.1.3 As principais diferenças do Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo Serra Branca da subtradição Várzea Grande, tradição Nordeste

O estilo Serra Branca é considerado o último momento da subtradição Várzea Grande, sua forma é geometrizada e com pouco movimento, sendo uma característica marcante, torando

mais fácil sua diferenciação dos estilos Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada (GUIDON, 2007) (ver o quadro 9 abaixo).

AUTOR	Araújo <i>et al</i> (1998)	Niède Guidon (1985 a, 1985 b, 1991, 2006, 2007)	Anne-Marie Pessis (1987, 1992, 1999)	Anne-Marie Pessis, Daniela Cisneiros Silva e Demétrio Mutzenberg (2013); Daniela Cisneiros (2008)	André Prous (1992, 2006, 2007 A)
ATRIBUTO					
Localização no paredão rochoso			Parte alta do painel gráfico		
Padrões geométricos	X	X	X	X	X
Preenchimento geométrico	X	X	X	X	X
Grafismo de contorno aberto		X			
Traços complexos		X			
Diversidade de composições		X			
Traços geométricos			X		
Cor		Vermelha, branco e marrom			Bicrômia
Presença de ornamentos, vestimentas e adereços				X	
Cronologia		7.000-5.000 anos B.P.	7.000 anos B.P.	9.000 anos B.P.	

Quadro 9. Principais diferenças do Complexo estilístico Serra Talhada do estilo serra branca

5.2 Os procedimentos metodológicos da pesquisa

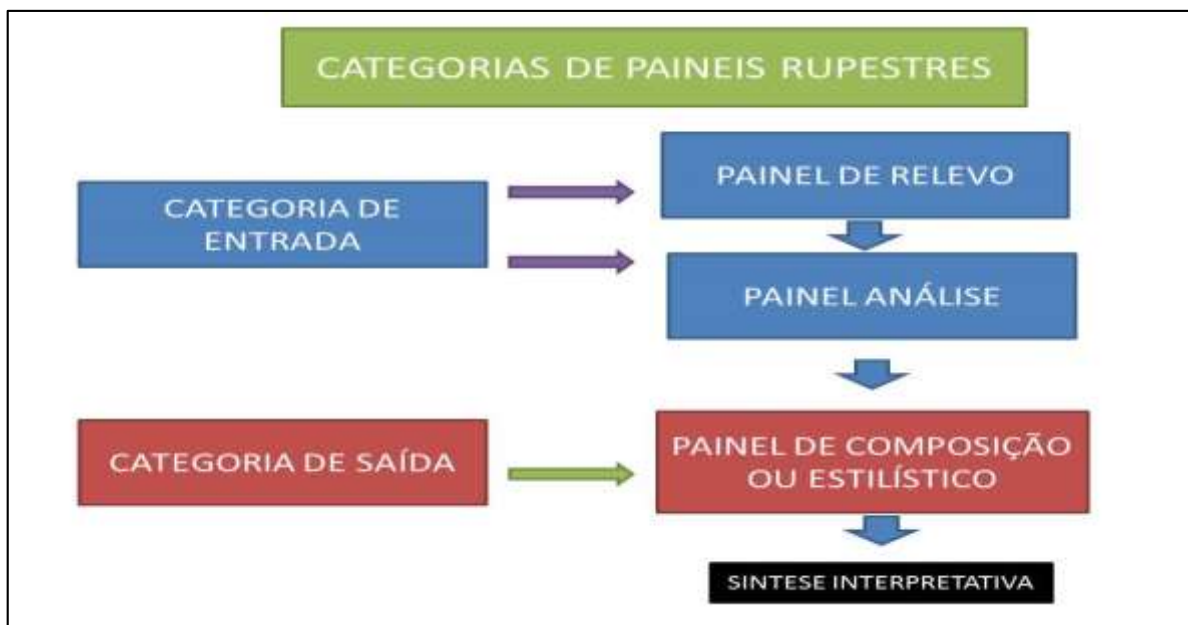
Os procedimentos de metodológicos da pesquisa consistem na etapa de levantamento de campo, na qual foram feitos registros fotográficos e coleta de dados contidos no protocolo de pesquisa dos grafismos rupestres dos 51 sítios arqueológicos selecionados como objeto da pesquisa, focando nas pinturas do Complexo Estilístico Serra Talhada.

5.2.1 O levantamento de campo

O levantamento de campo foi orientado a partir do protocolo de pesquisa, construído a partir das ideias dos autores Arnhein (1962), Leroi-Gorhan (1964, 1968, 1975, 1984, 1988 e 2001), Herskovits (1977), Franch (1982, 1988, 1989, 1999, 1991), Monzon (1984), Schmitz *et al* (1984), Pessis (1984, 1987, 1992, 1993), Guidon (1978, 1991, 1983 a, 1983 b, 1983 c, 1983 d, 1983 e), Prous (1977, 1992 e 2007 a), Bahn (1999 a), Morales Junior (2002), Lage (2002, 2003 e 2007), Sanchidrián (2005), Etchevarne (2007), Bednarik (2007), Martin (1977 e 2008), Martin e Asón (2001), Gombrich (2008), Correia (2009) e Criado-Boado (2013).

Em um primeiro momento, optou-se por adotar os procedimentos coletados e descritos na experiência de campo de Guidon (1983 a, 1983 b) e Pessis (1984, 1987) e observando a arte rupestre do local em três segmentos de registros: **a) registro central**, onde compreende os dados fornecidos pelos componentes dos painéis; **b) o registro anexo**, o estado da arte das obras rupestres no sítio arqueológico, levando em consideração a quantidade de grafismos, sua localização no painel rochoso, os painéis rupestres (três tipos, divididos em duas categorias)¹¹⁹, uma delimitação classificatória; **c) registro exterior (contexto arqueológico)**, é analisada a formação das principais características geológicas (tipo de formação rochosa), geomorfológicas (tipo de abrigo, localização do abrigo no relevo), visualização do sítio na paisagem e os principais fatores de intemperismos do sítio, ecologia e etnologia (ver quadro 10).

¹¹⁹ Guidon estabeleceu três tipos conceitos para designar os painéis rupestres: 1) painel de relevo: “(...) Il s’agit là d’unités établies par nous et il n’y a pas obligatoirement correspondance avec les panneaux voulus comme tels par l’homme préhistoriques” (GUIDON, 1983 A, p.46); 2) painel de análise: “(...) une catégorie d’entrée qui délimite un ensemble graphique quis sera l’objet d’un examen en tant qu’unité (PESSIS, 1987, p.146) (categorias de entradas).; 3) painel de composição ou estilístico “(...) est une catégorie de sortie, car il est établi une fois que l’analyse est terminée, et les caractéristiques qui délimitent résultent de cette analyse” (PESSIS, 1987, p.146) (Categoria de saída), optou-se utilizar o conceito de painel rupestre de Bednarik *et al* (2003), já citado anteriormente no texto.



Quadro 10. Categorias de painéis rupestres. Fonte: Guidon (1983 a, 1983 b).

No primeiro momento, os componentes de formação dos painéis rupestres são observados no intuito de compreender a sua dinâmica de organização, visando estabelecer um primeiro contato visual, observando de uma perspectiva macroscópica. Visa-se identificar a localização das obras rupestres no paredão rochoso, não restringindo apenas ao painel rupestre evidente no local, observando segmentos do alto do relevo dos sítios com auxílio de um binóculo da marca Sumax 10x50x50 acoplado com um tripé da marca Tristar, no intuito de fazer varredura na superfície do paredão rochoso, assim descartando a existência de novas pinturas em pontos altos de não tão fácil observação¹²⁰, sem realizar uma classificação estilística preliminar, que é realizada na próxima etapa (ver figura 67).

Em um segundo momento, o registro anexo foi realizado, que visa o processo de documentação e registro visual das obras rupestres, buscando uma mensuração quantitativa dos grafismos, painéis e classificações estilísticas das obras rupestres no paredão rochoso, levando em consideração os aspectos técnicos e homogeneidade temática.

No terceiro momento, o registro exterior visa investigar o contexto arqueológico do sítio arqueológico, buscando com as informações disponíveis, em especial relatórios de escavações, resultados de amostras de datações absolutas, dados etnográficos, vestígios arqueológicos encontrados no local e proximidade com os outros sítios arqueológicos com a presença de obras rupestres na unidade designada.

¹²⁰Isto é um procedimento muito importante no levantamento, não se pode descartar a capacidade inventiva dos grupos humanos pré coloniais.



Figura 67. Exemplo observação do paredão rochoso em busca de grafismos rupestres com uso do binóculo no paredão rochoso de um sítio arqueológico da Toca do Baixão do Perna I.

Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

5.2.2 Os procedimentos metodológicos da pesquisa de campo

Foi realizado um levantamento preliminar dos sítios arqueológicos com potencial para o desenvolvimento da pesquisa, dentre eles foram selecionados 51 sítios arqueológicos, destarte, iniciando o processo de registro visual e preenchimento do protocolo de pesquisa para uma análise posterior da pesquisa, baseado em alguns questionamentos iniciais: O que visa o levantamento de campo? Como realizar esses procedimentos? Quais são as categorias analíticas principais a serem enunciadas?

Levando em consideração que o objeto da pesquisa é o estudo do complexo estilístico Serra Talhada, no intuito de buscar similaridades e diferenças dentro do seu universo simbólico, partimos da premissa de que é um estudo de caso, logo, o estilo está ligado à questão da técnica¹²¹, que foi empregada de acordo com os autores apresentados no quadro 7, mais especificamente, a forma de execução dos grafismos rupestres desse estilo. Em nenhum momento colocamos como a questão principal o estudo da tradição Nordeste e subtradição

¹²¹ Mauss (1974, p.217) conceitua a técnica como “(...) um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue dos animais, de suas técnicas e, muito provavelmente, por sua transmissão oral.”

Várzea Grande, tendo como objetivo final uma comparação estilística dentro da subtradição Várzea Grande. Mas, qual é o referencial teórico adotado para a realização desse estudo estilístico? Quais os autores adotados para esse empreendimento?

Usualmente, dentro dos estudos de artes rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara adota-se o **perfil gráfico rupestre** proposto pela pesquisadora Anne-Marie Pessis em sua tese de doutoramento, que divide em três segmentos principais o estudo do registro rupestre, sendo sua contribuição principal a introdução da apresentação gráfica¹²²: **a) dimensão temática** (reconhecimento)¹²³, referente a identificação das formas dos grafismos rupestres presentes nos sítios e a questão do seu reconhecimento (representações humanas¹²⁴, representações de animais, representações de plantas, grafismos não reconhecidos¹²⁵, composições e grafismos de ação¹²⁶), essa observação está associada aos elementos do plano técnico biológico das figuras¹²⁷; **b) dimensão técnica**, referente a aspectos técnicos da execução das obras rupestres (suporte material¹²⁸, condições de acesso, matéria-prima e ferramentas técnicas corporais¹²⁹; **c)**

¹²² Para Pessis (1992, p.51), “A **introdução do parâmetro da apresentação gráfica** destinado a salientar diferenças de encenação gráfica dos mesmos temas é resultado de um trabalho pragmático. Constatamos que um tema frequentemente representado na tradição Noreste são arranjos cênicos em torno a uma representação fitomorfa. Na subtradição Várzea Grande, porém, os arranjos apresentam duas modalidades, uma em que as figuras humanas participantes são duas ou três, e outras em que a participação das figuras humanas estão dispostas de maneira a contornar em parte ou totalmente a figura fitomorfa. Na subtradição Seridó, a figura fitomorfa é levada por uma figura humana secundada por uma fila de figuras humanas, algumas das quais levam nas mãos variados objetos.”

¹²³ DIMENSÃO TÉCNICA: “(...) é de fundamental importância, pois trata do conhecimento técnico que faz parte das características do grupo cultural responsável de sua autoria. Na pintura, as diferenças de domínio técnico aparecem claramente manifestas nas duas tradições com representações reconhecíveis, mas na gravura é que as características técnicas passam a ter maior importância devido à falta de reconhecimento dos grafismos representados” (PESSIS, 1992, p.48).

¹²⁴ REPRESENTAÇÕES HUMANAS: figuras humanas simples; figuras humanas com atributos culturais; miniaturas (PESSIS, 1987).

¹²⁵ Já Pessis (1987, p.177) estabeleceu três classes de identificação e definição dos grafismos rupestres: 1) “**les graphismes purs**, qui ne permettent aucune reconnaissance”; 2) “**les graphismes reconnus**, dont les traits d’identification suffisent à une reconnaissance immédiate”; 3) “**les graphismes reconnaissables**, dont la reconnaissance reste douteuse, puisque la figure ne présente pas les consituants essentiels à son identification” e/ ou grafismo-hipoteticamente-reconhecido (PESSIS, 1992).

¹²⁶ GRAFISMOS DE AÇÃO: caça; submissão; desfile (no sentido de enfileirado um do lado do outro); dominação, cenas acrobáticas.

¹²⁷ Um exemplo de análise de grafismos com a forma de um antropomorfo, os elementos que devem ser buscados no desenho: cabeça, eixo da coluna vertebral, membros superiores e inferiores, e uso de equipamentos manuais ou adereços, com esses elementos é possível identificar um grafismo com formatação humana.

¹²⁸ Técnicas de preenchimento da imagem: 1) preenchimento completo; 2) preenchimento geométrico; 3) existência de zonas reservadas; 4) ausência de preenchimento (PESSIS, 1987).

¹²⁹ DIMENSÃO TEMÁTICA (ANÁLISE DE RECONHECIMENTO): “As escolhas temáticas são possivelmente menos importantes para o estabelecimento de parâmetros caracterizados de tradições. Os temas podem experimentar variações segundo o decorrer da história dos grupos concernentes, segundo câmbios de condições do meio e uma série de fatores que ainda não podemos identificar. Nesse sentido, as escolhas temáticas passam a ter uma importância maior no plano do desenvolvimento taxonômico nos níveis classificatórios secundários e terciários.” (PESSIS, 1992, p.48).

apresentação gráfica¹³⁰ (cenografia), espaço material e espaço pictórico, representação de profundidade¹³¹, sobreposições¹³², formas de apresentação¹³³ (PESSIS, 1987, 1989, 1992).

De acordo com Pessis (1986, p.160),

O estudo dos painéis rupestres da arte rupestre, segundo métodos muito precisos de análise e de interpretação, é uma exigência prévia para identificação das entidades e dos ritos representados. Uma classificação dos temas representados permitiria definir essa questão no quadro dos procedimentos de Ritologia comparada. Esse processamento é centrado na obra pré-histórica e delimita o problema, tendo como ponto de partida o resultado da prática da arte rupestre. Entretanto, é também necessário considerar essa questão a partir do ponto de vista do realizador. Para este fim, os vestígios do período pré-histórico são praticamente inexistentes. É preciso utilizar as contribuições da Etologia Humana, da Psicologia, da inteligência e da Antropologia visual, sobretudo através de suas contribuições em Ritologia comparada. Trata-se, pois, de uma pesquisa que deve ser empreendida em dois pontos de partida, todos dois fundados no visual, tanto imóvel como móvel. Os estudos realizados nesse domínio são ainda insuficientes para permitir antecipar explicações. Nesse domínio da Pré-história a arte rupestre aparece como uma fonte de informação tão rica quanto um testemunho escrito. Aprender a ler esses testemunhos exige concurso de várias disciplinas que tratam da imagem. A Antropologia pré-histórica recorre a essas contribuições, sobretudo às de caráter metodológico, a fim de propor interpretações e de descobrir os conteúdos dessas aparências.

É a partir desses parâmetros de Pessis (1987) que foram identificadas a tradição Nordeste, suas subtradições e estilos? Pessis (1987) contribuiu para o estudo da tradição Nordeste e na criação de um escopo ferramental para o estudo da arte rupestre na região, a partir de um estudo de caso de 260 sítios arqueológicos e realizando o ordenamento de 360 grafismos, onde cita a **diversidade de técnicas e temáticas** como fatores relevantes no estudo das obras rupestres. Mas é Guidon (1983 a, 1983 b, 1985 b), na sua tese de doutoramento, que identificou

¹³⁰ APRESENTAÇÃO GRÁFICA (CENOGRÁFIA): Le système de présentation graphique que nous cherchons à reconstruire comprend plusieurs dimensions caractérisant ses composants et, entre ceux-ci, plusieurs relations. Nous allons considérer différentes caractéristiques ayant trait au traitement des graphismes reconnus, des compositions choisies, des thèmes privilégiés, de la représentation du mouvement, de l'espace et du temps, le tout inséré dans un contexte technique qui, à son tour, caractérise aussi les différentes cultures concernées. Nous avons affaire, nous l'avons déjà souligné, à un système de communication graphique faisant partie d'un système de communication sociale. (PESSIS, 1987, p.352).

¹³¹ REPRESENTAÇÃO DE PROFUNDIDADE: 1) representação da profundidade no eixo plano; 2) representação de profundidade no eixo oblíquo (PESSIS, 1987).

¹³² TIPOS DE SOBREPOSIÇÕES: 1) Superposição parcial; 2) superposição total; 3) superposição completa das figuras existentes (PESSIS, 1987, p.311).

¹³³ Optei por retirar da tese de Pessis (1987) as principais características das dimensões temáticas, técnicas e apresentação gráfica, no intuito de buscar a leitura original da pesquisadora. Essa perspectiva não foi adotada devido à escolha da perspectiva metodológica de Guidon (1983 a, 1983 b) que é a mais adequada, na minha perspectiva na realização deste trabalho no momento atual.

inicialmente sete tradições rupestres na região do PNSC: Nordeste, Agreste, Gerais¹³⁴, Congo, Geométrica, Itacoatiara de Oeste e Itacoatiara de Leste, que posteriormente se tornaram seis tradições com a transformação da tradição Gerais em um estilo da tradição Agreste, e, por fim, cinco, com a exclusão da tradição Congo de gravuras rupestres (GUIDON, 2007).

Como Guidon (1983 b) estabeleceu seus elementos classificatórios para arte rupestre na região? A partir da **homogeneidade temática e técnica**, colocando a partir de dois níveis de análise: nível descritivo e nível interpretativo, assim, sendo a cenografia dos itens do nível interpretativo e sendo os estilos definidos pela questão técnica, sem citar de forma clara a apresentação gráfica tanto citada por Pessis (1987) no seu estudo de caso.

Optou-se por seguir os parâmetros técnicos descritos por Guidon (1983 a) para o estudo da arte rupestre desses 51 sítios arqueológicos para tentar uma melhor compreensão do Complexo Estilístico Serra Talhada, observando alguns apontamentos interessantes realizados por Pessis (1987), mas sem seguir seu perfil gráfico rupestre, no parâmetro inicial classificatório da tradição Nordeste e seus componentes na região.

Dentro desse contexto, os procedimentos dos níveis de análise da arte rupestre estão divididos em dois momentos: **descritivo** e **interpretativo**, tendo o auxílio das perspectivas macro, que permite uma visão integrada acerca dos vários componentes do sítio e dos painéis rupestres, e micro, que permite um olhar diferenciado sob uma determinada parte do sítio e suas obras rupestres, classificadas como ferramentas auxiliares nesse processo analítico (GUIDON, 1983 A) (ver o quadro 11).

O primeiro momento descritivo: 1) **o nível morfológico** está relacionado a formas de identificação dos grafismos rupestres, em especial a forma de apresentação da arte rupestre no sítio, podendo ser pintura, gravura ou desenho as formas apresentadas nos painéis rupestres. Nesse nível inicia-se um processo de descrição dos grafismos dos grupos e dos painéis rupestres¹³⁵ sem realizar uma interpretação preliminar.

O segundo momento é composto pelos níveis cenográficos, hipotético e conjectural: 1) **nível cenográfico**¹³⁶ está relacionado à identificação das formas em três classes principais

¹³⁴ TRADIÇÃO GERAIS: “Situada a sudoeste da área de São Raimundo Nonato, é caracterizada por grafismos de composição, em que há uma nítida predominância dos zoomorfos sobre os antropomorfos. As mãos humanas que compõem imensos painéis estão reproduzidas por desenho e não pela técnica mais conhecida da impressão positiva ou negativa. Os grafismos de ação permitem um reconhecimento imediato. Encontrada em um sítio em São Raimundo Nonato, aparece em Juazeiro e Petrolina e em abrigos situados do São Francisco para o Sul. A cor mais usada é a vermelha, enquanto a preta é rara” (ROCHA, 1984, p.46).

¹³⁵ Algumas características dos painéis que podem revelar informações são: 1) posição do painel no abrigo; 2) altura do painel em relação ao solo atual; 3) painel de acesso ariscado; 4) painel de acesso difícil; 5) escolha do suporte; 6) cor; 7) componentes do painel; 8) presença de miniatura (GUIDON, 1983 A).

¹³⁶ Guidon (1983 a, p.102) afirma: “Le niveau scénographique ne pose pas de problèmes; nous en avons déjà donné des exemples: face à des traits d’identification qui nous permettent une reconnaissance immédiate, l’interprétation

inseridas no registro exterior do sítio: a) **grafismos de reconhecimento imediato** que permitem traços de identificação de uma formatação, como figuras humanas, plantas e vegetais, animais e objetos e/ou ferramentas (maracás, machado, propulsores, dardos, adornos na cabeça e outros); b) **grafismos de reconhecimento diferido**, onde é possível tentar identificar uma formatação de uma imagem como um antropomorfo, zoomorfo ou fitomorfo, mas sem uma verificação confiável pelo olhar do observador; c) **grafismos puros**, figuras onde a identificação de uma formatação é complexo e quase inviável ao olhar do observador (GUIDON, 1983 B); 2) **o nível hipotético**¹³⁷ é caracterizado pela análise do nível cenográfico e sua relação com o registro exterior; 3) **nível conjectural**¹³⁸, onde o pesquisador realiza suas inferências acerca das obras rupestres estudadas, chegando a uma conclusão fundamental na sua interpretação (PESSIS, 1984).

De acordo com Pessis (1986, p.160),

O estudo dos painéis rupestres da arte rupestre, segundo métodos muito precisos de análise e de interpretação, é uma exigência prévia para identificação das entidades e dos ritos representados. Uma classificação dos temas representados permitiria definir essa questão no quadro dos procedimentos de Ritologia comparada. Esse processamento é centrado na obra pré-histórica e delimita o problema, tendo como ponto de partida o resultado da prática da arte rupestre. Entretanto, é também necessário considerar essa questão a partir do ponto de vista do realizador. Para este fim, os vestígios do período pré histórico são praticamente inexistentes. É preciso utilizar as contribuições da Etologia Humana, da Psicologia, da inteligência e da Antropologia visual, sobretudo através de suas contribuições em Ritologia comparada. Trata-se, pois, de uma pesquisa que deve ser empreendida em dois pontos de partida, todos dois fundados no visual, tanto imóvel como móvel. Os estudos realizados nesse domínio são ainda insuficientes para permitir antecipar explicações. Nesse domínio da Pré-história a arte rupestre aparece como uma fonte de informação tão rica quanto um testemunho escrito. Aprender a ler esses testemunhos exige concurso de várias disciplinas que tratam da imagem. A Antropologia pré-histórica recorre a essas contribuições, sobretudo às de caráter metodológico, a fim de propor interpretações e de descobrir os conteúdos dessas aparências.

n'est pas discutable. Une figuration humaine est une figuration humaine, un cervidé est un cervidé. Nous refusons alors de considérer, à ce moment, un symbolisme quelconque, un signifié qui dépasserait l'interprétation permise par la reconnaissance des traits morphologiques".

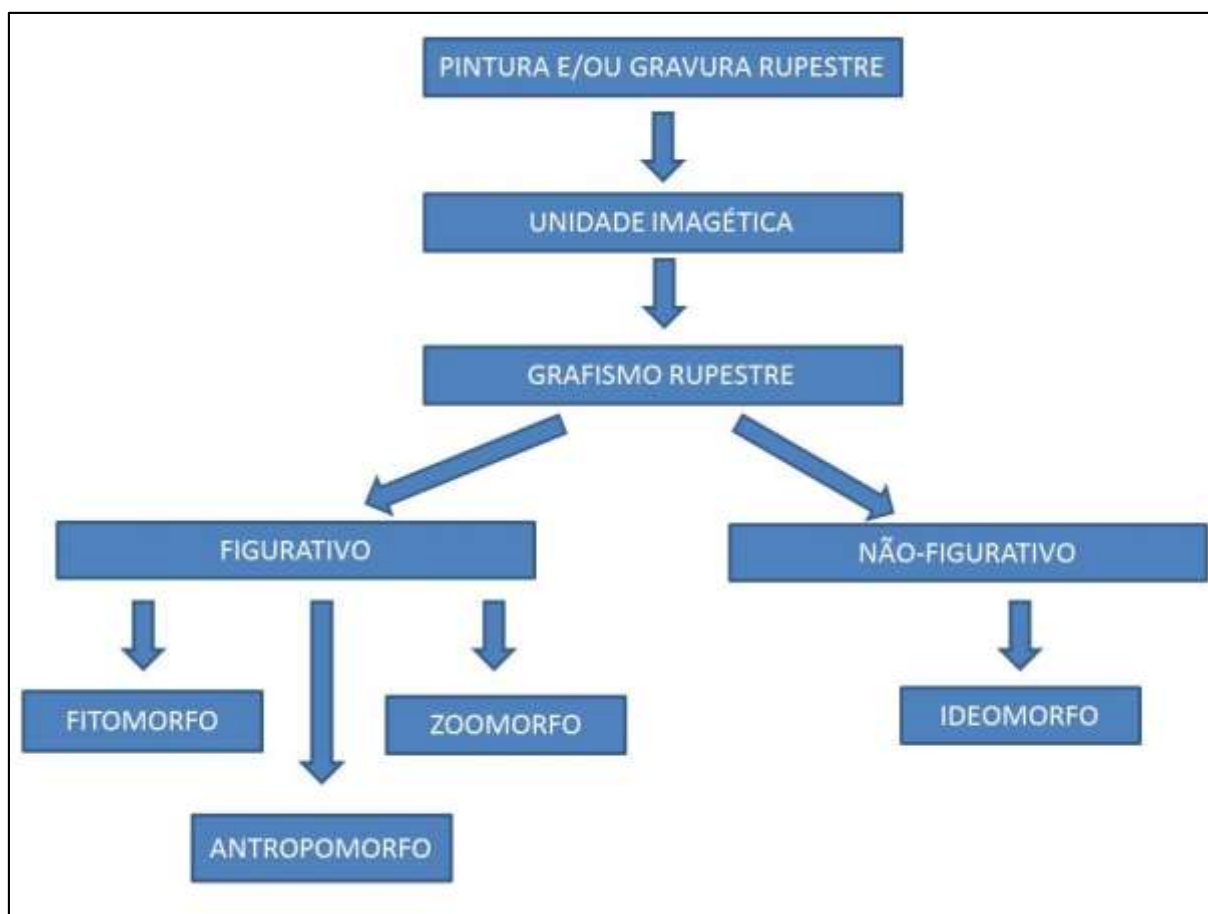
¹³⁷ Guidon (1983 a, p.104) afirma: "(...) q'une proposition hypothétique d'interprétation devienne une interprétation de niveau scénographique, si dans la suite des travaux, des traits d'identification nouveaux, relevés dans des sites inédits, apportent une preuve matériellement sensible à l'hypothèse".

¹³⁸ Por fim, Guidon (1983 a, p.104) conclui que: "(...) au plus faible degré de fiabilité scientifique, nous avons le niveau conjectural qui se fonde sur les présomptions nées de l'observation de la réalité montrée par les figurations. Ce sont des suppositions, plus ou moins raisonnables, qui sont engendrées par notre acquis culturel, nous connaissance, notre familiarité avec la problématique, mais qui demeurent toujours constestables".



Quadro 11. Níveis de análise da arte rupestre de acordo com Guidon (1983 a, b).

No que tange os critérios de reconhecimento dos grafismos, optou-se por trabalhar com apenas duas categorias: **1) figurativa**, no qual o grafismo rupestre pode ser identificado e classificado como antropomorfo (com ou sem equipamentos, adereços ou adornos), zoomorfo e/ou fitomorfo; **2) não figurativo** classificado como ideomorfo, quando não é possível estabelecer uma identificação visual correlacionada com o universo cognitivo do observador (PESSIS, 1984, 1992; SANCHIDRIÁN, 2005 WHITLEY, 2005; BEDNARIK, 2007). O reconhecimento das morfologias e formas dos grafismos atende ao primeiro requisito, a **homogeneidade temática**, necessário para estabelecer as unidades classificatórias como tradição, subtradição e, em certa parte, o estilo, apesar dele estar ligado essencialmente aos aspectos técnicos (GUIDON, 1983 B) (ver o quadro 12).



Quadro 12. Modelo utilizado para identificação da arte rupestre modificado por Gabriel Oliveira. Fonte: PESSIS, 1984, 1992; SANCHIDRIÁN, 2005; WHITLEY, 2005; BEDNARIK, 2007.

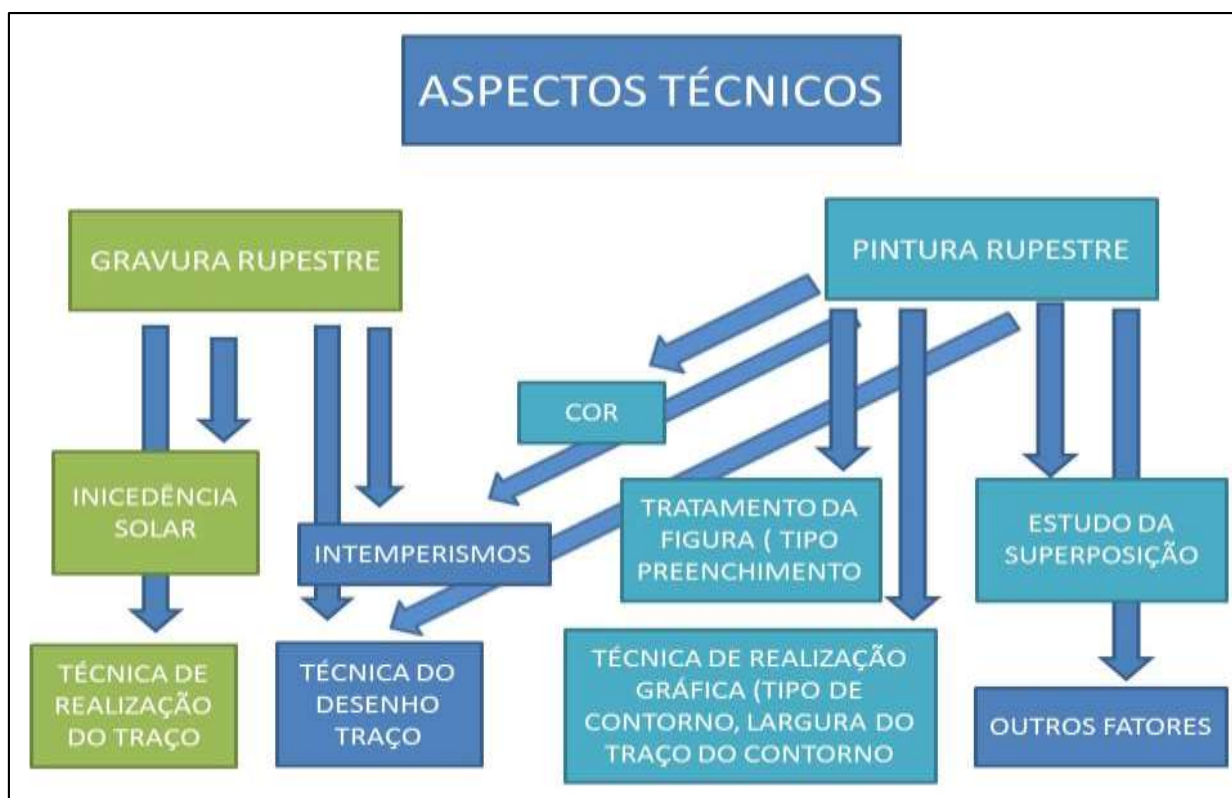
O segundo requisito para identificação de uma unidade classificatória é o **estudo dos aspectos técnicos**, a partir de uma homogeneidade técnica foram classificados os estilos rupestres da tradição Nordeste por Guidon (1983 a, p.60), levando em consideração os seguintes aspectos: a) **cor das pinturas**¹³⁹ (com uso do código Munsell de cores); b) para as gravuras, **técnica de realização do traço**; c) para as pinturas, **técnica gráfica** (tipo do contorno, espessura da linha do contorno¹⁴⁰); d) para as gravuras, **espessura e profundidade dos traços**; e) para as pinturas, **tratamento das figuras** (acabamento das imagens e tipos de preenchimento¹⁴¹); f) estudo das **superposições** por observação de uma lupa; g) **estudo do desenho e da pintura** com uma lupa para identificar as ferramentas utilizadas na realização; h)

¹³⁹ Categorias das cores: a) vermelho; b) amarelo; c) cinza; d) preto; marrom; e) branco; ocre alterado (aparentando a coloração escura); f) ocre marrom (MARANCA, 1980).

¹⁴⁰ Traço do contorno: a) linha contínua grossa; b) linha contínua fina; c) linha contínua média; d) linha pontilhada; e) linha contínua aberta. Espessura: a) linha fina, até 0,3 cm; b) linha média, entre 0,3 a 0,7 cm; c) linha grossa, acima de 0,7 cm (MARANCA, 1980).

¹⁴¹ Tipos de preenchimento: a) preenchimento por pintura uniforme; b) figuras vazias; c) preenchimento por traços; d) preenchimento, parte por traços, parte por pintura rupestre; e) preenchimento por traçado geométrico; f) preenchimento com zonas reservadas; g) preenchimento por círculos concêntricos; h) figuras desenhadas com contorno e preenchimento por pontos ou traços; i) figuras com contorno somente em partes (MARANCA, 1980).

observações a respeito da **incidência do sol** sobre as pinturas e suas consequências; i) observações sobre a exposição de uma figura ao **intemperismo**; j) **observação sobre outros fatores** que possam influenciar as figuras, por fim, citando que as principais características de definição de um estilo são: a) **delineação do desenho**; b) **tratamento da figura**; c) **qualidade do traço**; d) **cor da imagem**, sem citar a necessidade da introdução da apresentação gráfica ou cenográfica, como cita Pessis (1987) (GUIDON 1983 A, p.100) (ver o quadro 13).



Quadro 13. Principais propriedades no estudo da arte rupestre. Fonte: Guidon, 1983 a, p.59-60.

Dentro desse contexto, optou-se por selecionar as seguintes categorias para análise dos grafismos rupestres no decorrer da pesquisa, que são: a) **tipo de suporte rochoso**, b) **localização dos grafismos no sítio**; c) **impacto de fatores do intemperismo**, como sol, chuva, vento e ação de microrganismos¹⁴²; d) **tipo de contorno**¹⁴³, e) **tipo de linha** (simples, tracejada, dupla), f) **espessura da linha do traço**: muito fina (inferior a 1 mm), fina (1 a 2 mm) média (2 a 5 mm), larga (5 a 10 mm), muita larga(mais de 10 mm)¹⁴⁴ (OGEL-ROSS, 1982); espessura

¹⁴² Ação do intemperismo físico, químico e/ou biológico pode interferir no estado de uma obra rupestre, alterando aspectos de sua integralidade, como cor e perda de segmentos rochosos contendo figuras rupestres.

¹⁴³ A questão do contorno também é algo complexo, tendo em vista que a ação do intemperismo pode ter influência no estado final das pinturas rupestres, como diminuição do tamanho do traço ou perda de parte da obra rupestre no painel rupestre (GUIDON, 1983 A).

¹⁴⁴ ESPESSURA DA LINHA: dimensão métrica do traço no desenho da pintura rupestre.

da linha (fina, média, grossa)¹⁴⁵; g) **tipo de preenchimento**; h) **estudo das sobreposições**¹⁴⁶, qual grafismo aparenta ser o mais recente, qual grafismo aparenta ser antigo, no intuito de estabelecer uma cronologia relativa; i) **técnica de realização**¹⁴⁷, ferramentas usadas na realização dos grafismos como pincel, desenho ou mãos; j) **cor dos grafismos**¹⁴⁸, as tintas utilizadas na composição da figura e seus constituintes, quando possível se identificar em um processo de análise físico-químico; l) **dimensão vertical e horizontal das figuras**¹⁴⁹, assim atendendo aos requisitos citados por Guidon (1983 a) para definição de um estilo rupestre na região PNSC, no caso, o foco é o Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figura 68 e o quadro 14) (GUIDON, 1983 B, 1991; SANCHIDRIÁN, 2005).



Figura 68. Exemplo de aferição das dimensões vertical e horizontal dos grafismos rupestres no sítio Toca do Baixão do Perna I. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

¹⁴⁵ ESPESSURA DA LINHA: dimensão métrica do traço no desenho da pintura rupestre.

¹⁴⁶ O estudo da granulometria pode proporcionar um quadro da estratigrafia do painel rupestre no sítio, sendo usualmente utilizado pelos arqueólogos no mundo e sendo uma das formas mais confiáveis para a elaboração de cronologia relativa (GUIDON, 1983 A).

¹⁴⁷ Guidon (1983 a) afirma que a identificação de ferramentas na elaboração da arte rupestre é algo complexo, podendo realizar algumas inferências acerca do tipo de ferramenta e seu calibre, caso se comparem a espessura do traço, desenho ou impressão naturalista.

¹⁴⁸ A questão da cor é algo complexo, Guidon (1983 a) utilizou um código Munsell para estabelecer as cores da pintura, mas questões como a iluminação solar e o reflexo da luz influem no momento do registro fotográfico, logo, optou-se pelo uso da escala padrão do IFRAO. Mesmo utilizando o código Munsell de cores, Guidon (1983 a) afirma que duas pessoas raramente dão um mesmo código para a mesma figura, isso, mais uma vez, como a questão da observação, é algo extremamente relativo e complexo.

¹⁴⁹ Categorias: **a) minúscula**, com a dimensão menores de 5 cm; **b) muito pequenas**, com dimensões entre 5,1 a 10 cm; **c) pequena**, com dimensão entre 10,1 a 15 cm; **d) média**, com dimensão entre 15,1 a 30 cm; **e) grande**, com dimensão de 30,1 a 50 cm; **f) muito grande**, com dimensão de 50,1 a 100 cm; **g) hipergrande**, com dimensão superior a 100 cm.



Quadro 14. Principais aspectos técnicos selecionados para o estudo do Complexo Estilístico Serra Talhada.

5.2.2.1 O processo de registro visual e preenchimento do protocolo de pesquisa

O processo de registro visual¹⁵⁰ compreende os procedimentos fotográficos, onde são guardadas as imagens digitais dos grafismos rupestres, dos painéis e do sítio arqueológico em unidades de armazenamento digital, para posteriormente serem analisadas fora do campo. Para a realização do procedimento fotográfico foi utilizada uma câmera tipo DSLR Nikon D7200, com uma lente 18-140 mm, f/3.5.6G ED VR.

O registro fotográfico digital é o segundo momento de armazenamento de informações do sítio arqueológico, inicialmente, observa-se a constituição do sítio e suas principais características presentes no quadro de informações do protocolo 1, onde são anotadas as informações gerais do local, depois busca-se por obras rupestres com o auxílio de um binóculo nas partes mais altas do paredão rochoso do sítio arqueológico e, posteriormente, inicia-se o processo de registro visual, um processo que conduz da antropologia visual para o estudo da antropologia pré-histórica.

O processo fotográfico está dividido em três segmentos: a) registro do sítio arqueológico, onde são feitas fotografias de uma perspectiva macroscópica do local, visando

¹⁵⁰ Pessis (2000, p.10) afirma que: “Fixar a realidade sensível, na qual se manifesta o objeto de estudo, permite constituir um documento que descreve uma situação social e reúne um número maior de informações sobre esse objeto de estudo. A utilização do dispositivo de registro visual gera consequências sobre a pesquisa e a escolha dos aspectos considerados como essenciais na pesquisa, assim como sobre a distância que separa a realidade sensível do documento escrito”.

enunciar informações acerca do sítio, como tipo de abrigo, nichos de concentração dos grafismos rupestres, problemas de conservação e ação do intemperismo (descrito no capítulo anterior), localização dos painéis rupestres; informações geológicas e ecológicas do local; b) registro dos painéis rupestres do sítio arqueológico, quantificando os painéis rupestres do sítio arqueológico estudado, numerando em letras do alfabeto e mensuração da quantidade de grafismos presentes no sítio; c) registro fotográfico e preenchimento dos dados dos grafismos rupestres observados a partir do segundo protocolo de pesquisa que contém as informações sobre os aspectos técnicos, e evidenciando assim, em especial, as sobreposições. Isso tem por objetivo selecionar os grafismos que se adequam dentro dos conceitos propostos pelos autores citados quadro 9 e atribuídos ao Complexo Estilístico Serra Talhada.

Dentro desse contexto, cada grafismo e cada painel rupestre são fotografados¹⁵¹ no mínimo quatros vezes em sequência, com as seguintes configurações descritas abaixo: 1º) no modo normal da câmera, sem flash e no ajuste automático; 2º) no modo normal, sem flash, ajuste automático e escala padrão IFRAO¹⁵²; 3º) modo normal, com flash e escala padrão IFRAO; e 4º) no modo normal, com flash e sem a escala padrão IFRAO. Outros elementos da fotografia foram: o tempo de exposição, de 1/250 s, a abertura máxima do foco da câmera 3, o uso do nível automático da câmera para fornecer uma perspectiva de horizontalidade, o uso do tripé, para fornecer uma sustentação, e do disparador automático, com tempo de 2 segundos de exposição¹⁵³. A qualidade da imagem está delimitada em: a) dimensões da horizontal e vertical, de 6000 e 4000 pixels, tamanho 24 megabytes e representações das cores em RGB¹⁵⁴, sendo fotografado em modo JPG¹⁵⁵ e RAW¹⁵⁶, no intuito de possibilitar uma melhor imagem possível no processo de tratamento da imagem.

¹⁵¹ Os principais elementos das fotografias do processo de registro visual são: a) objetivas (olho da câmera), tipo de lente adotada na realização da composição (foto); b) modo de exposição, quantidade de luz necessária para realizar uma composição, estando relacionada com a abertura do foco; c) profundidade de campo, distância da câmera para objeto a ser fotografado, levando em consideração três fatores: abertura da câmera, distância focalizada e distância focal real da objetiva; d) velocidade do obturador: quantidade de luz presente na composição; e) tipo de filme, usualmente são usadas câmeras digitais que permitem alterações no menu; f) iluminação: a quantidade de luz presente no ambiente influencia no processo de composição, já que sem luz natural e artificial fica impossível fotografar normalmente (HEDGE COE, 2013, p.15).

¹⁵² ESCALA PADRÃO IFRAO: “(...) una escala calibrada de colores y con medidas padrones utilizada en la fotografía del arte rupestres para precisas manipulaciones del color com tecnología digital, que fue introducida en 1994.” por Robert Bednarik (BEDNARIK *ET AL*, 2003, p.120).

¹⁵³ O uso do disparador automático da câmera evita trepidação da mão humana no ato de usar o disparador e permite o estabilizador horizontal consertar os desníveis da imagem acarretados pela ação humana associados ao uso do tripé, e facilita a vida do pesquisador.

¹⁵⁴ RGB: É um termo usado para abreviar as cores vermelha, verde e azul utilizadas na fotografia.

¹⁵⁵ JPG: Forma de armazenamento de imagens digitais, muito comum em câmeras digitais.

¹⁵⁶ RAW: Forma de armazenamento de imagens digitais, com um grau maior percepção da imagem e permite um melhor tratamento digital.

No intuito de padronizar a visualização da imagem, foi adotado o uso da escala do IFRAO, a partir das orientações descritas por Bednarik (2007). As cores da escala são calibradas no programa de computador *Corel Drawn 11* e posteriormente impressas em uma impressora a laser da marca *Hepwe & Desktop*. A mesma escala foi digitalizada e suas cores aferidas no *Corel Drawn 11*, no intuito de verificar se houveram mudanças no processo de edição e impressão. As cores vermelha, amarela, azul e verde sofreram alterações mínimas na representação RGB, mas as cores cinza, branca e preta não possuem parâmetros de calibragem descritos por Bednarik (2007) para serem comparadas, assim, não pôde ser aferido se houveram mudanças em relação a escala proposta por Bednarik, usualmente, tomando as cores cinza, branca e preta como cores absolutas.

Posteriormente, as imagens passam por um processo de tratamento informático¹⁵⁷ no programa de computador *Adobe Photoshop Elements 6*, como exibido nas figuras 92 e 93, em que as seguintes ferramentas são utilizadas para melhoria da visualização das imagens e exclusão de elementos que dificultam a observação das imagens: 1) **correção inteligente automática**, recorte da imagem, níveis automáticos; 2) **contraste automático e correção de cores automáticas**; 3) **transformação para arquivo no modo jpg**, diminuindo o tamanho da imagem em número de megabytes, no intuito de inserir no texto escrito. Por fim, as unidades são enumeradas para classificação e análise dos grafismos rupestres (ver figuras 69 e 70).

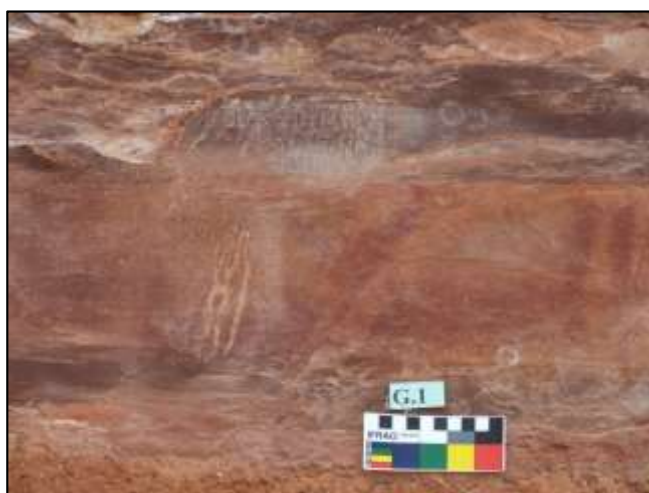


Figura 69. Fotografia digital antes do tratamento no Adobe Photoshop Elements 6 – Sítio Toca do Martiliano. Fonte: Gabriel Oliveria (2014).



Figura 70. Fotografia digital após do tratamento no Adobe Photoshop Elements 6 – Sítio Toca do Martiliano. Fonte: Gabriel Oliveria (2014).

¹⁵⁷ O processo de tratamento de imagens melhora substancialmente a visualização das imagens no computador, mas infelizmente acarreta algumas alterações mínimas na imagem se as ferramentas não forem usadas com prudência.

Por fim, as fichas escritas são digitadas no computador e as imagens tratadas, assim, as fichas são enumeradas e adicionadas nas fotografias digitais tratadas, recebendo uma numeração dos grafismos, da cena e do painel rupestre acrescido das informações coletadas em campo, constituindo um banco de dados imagéticos e informações prontas para a análise do conteúdo e realização de inferências.

Os critérios de análise para uma melhor delimitação do Complexo Estilístico é a comparação dos seus atributos citados pelos autores relacionados nas tabelas acerca dos estilos Serra Branca e Serra da Capivara. Os atributos citados pelos autores acerca desse estilo são: complexo, heterogêneo, homogêneo, presença de grafismos em forma de miniatura, grafismos em formas filiformes, existência de uma zona reservada, policromia, cenas de sexo, contorno aberto e uma cronologia 8 a 6 mil anos B.P, associada aos aspectos técnicos citados por Guidon (1983 a).

Os atributos denotados pelos autores relacionados que diferenciam o Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo Serra Capivara são: contorno fechado dos grafismos, preenchimento total e uso predominante da cor vermelha, uma cronologia situada entre 12 a 8 mil anos B.P. Enquanto os atributos citados pelos autores relacionados que diferenciam o Complexo Estilístico Serra Talhada do estilo Serra Branca: o uso de padrões de geométricos, preenchimento geométrico, policromia, presença de adereços e ornamentos nos grafismos de antropomorfos, localização na parte mais alta do paredão, painel rupestre e uma cronologia situada entre 7 a 6 mil anos B.P.

Em contrapartida, os critérios de semelhança entre esses três estilos estão relacionados pela afinidade técnica (tipo de traço, componentes da matéria-prima, imagens representadas referentes ao universo cognitivo da região). O estilo Serra da Capivara se parece mais no que tange os grafismos de miniatura e filiforme do Complexo Estilístico Serra Talhada, apesar de diferenças de preenchimento, mas possuindo o contorno fechado e a cor vermelha. Já o estilo Serra Branca se assemelha mais aos grafismos de contorno aberto e ausência de preenchimento ou preenchimento parcial dos grafismos rupestres, seja zoomorfo ou antropomorfo.

Morales Júnior (2002) aponta em seu trabalho que as fronteiras estilísticas da subtradição Várzea Grande não são tão facilmente delimitadas, em especial o Complexo Estilístico Serra Talha, que continua complexo e heterogêneo desde sua descoberta, consequentemente a subtradição Salitre tem forte semelhança com o estilo Serra Branca, às vezes misturando-se entre os grafismos desses estilos, dificultando sua classificação.

De acordo com Guidon, há mais 34 anos (1983 b, p.190-191),

Il est nécessaire de poursuivre les fouilles pour obtenir les données qui permettront de déterminer si les panneaux apparentés au style Serra da Capivara qui apparaissent dans presque tous les abris du complexe Serra Talhada sont le fait des auteurs des différents styles du complexe, ou s'ils doivent être reliés à une occupation de l'abri par les peuples auteurs du style Serra da Capivara. Il faudra également résoudre le problème suivant: dans de nombreux sites du complexe Serra Talhada, on se trouve en présence de panneaux et, plus fréquemment, de figures typiques du style Serra Branca. Il est possible d'émettre deux hypothèses à ce sujet: ou bien certaines caractéristiques du style Serra Branca font partie du complexe Serra Talhada, ou bien il s'agit de traces laissées par les peuples responsables du style Serra Branca dans les abris de la Serra Talhada. Enfin, l'étude des graphismes purs et de leur association aux graphismes de composition de façon décisive à la définition des styles à l'intérieur du complexe Serra Talhada.

No intuito de buscar um encaminhamento para a resolução da problemática proposta na tese, foram pesquisadas as principais características desse estilo na bibliografia citada e com análise de superposições entre os grafismos rupestres presentes nos sítios pesquisados, dando ênfase ao conceito construído acerca do Complexo estilístico Serra Talhada.

Dentro desse contexto, os elementos teóricos constituem as referências para os procedimentos metodológicos de campo, no intuito de evidenciar as nuances do Complexo Estilístico Serra Talhada (ver o quadro 15).

Para Pessis (1987, p.398-399),

Les greffes de variations stylistique du complexe Serra Talhada ne présentent pas des régularités spatiales très différentes de celles du style Serra da Capivara, sauf une tendance à une plus grande dispersion sur l'espace matériel. Les transgressions aux procédés originaires se manifestent plutôt par l'introduction de modalités stylistiques Serra Branca qui montrent une tendance à la linéarité dans l'utilisation de l'espace. On observe une évolution dans la morphologie de l'ensemble graphique qui passe des formes circulaires, avec une densité graphique importante, à une distribution horizontale par rapport au sol.



Quadro 15. Similaridades entre os estilos rupestres da subtradição Várzea Grande e subtradição Salitre da tradição Nordeste de pinturas rupestres.

Comerlato (2005) demonstrou que nem sempre o uso do termo tradição consegue explicar o conjunto do registro gráfico rupestre, mas não deixando de ser uma importante categoria organizacional da arte rupestre. Morales Júnior (2002) remete ao estudo da arte rupestre ao campo da história da arte, focando-se na análise da mudança estilística dos grafismos rupestres. Boas (2004), nos seus estudos, cita a importância dos processos adaptativos dos grupos humanos para solucionar problemas do seu cotidiano, visando uma melhor integração ao meio ambiente. Boas (2014) afirma que as obras de arte aborígenes possuem um alto grau de habilidade, nos quais os elementos como simetria e ritmo são os principais critérios de análise dessas obras contidos na habilidade técnica.

Dessa forma, em vez de pensar-se em tradições, subtradições e estilos como unidade cultural de apenas um determinado grupo social, é mais interessante pensar como opções artísticas e estratégias de um grupo cultural adotam um dado estilo em um local, sem necessariamente ser um novo grupo cultural, mas apenas por uma opção de escolha.

O processo de elaboração das pinturas rupestres é provavelmente uma cadeia de técnica de produção ou operatória, no qual se busca a matéria-prima, prepara-se a tinta e se pintam as imagens no paredão rochoso, mas o ato de pintar provavelmente era designado aos poucos, pessoas com boas habilidades técnicas, pois não se observa muitos erros nos desenhos, como borrões no painel rupestre e uma boa qualidade técnica, logo demonstrando a necessidade de estabelecer uma padronização, surgindo assim os estilos.

CAPÍTULO 6. O PROCESSAMENTO E A ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS DURANTE O TRABALHO DE CAMPO.

O estudo da arte rupestre requer um espírito aberto, sem ideias concebidas, procurando entendê-la por si mesma e “neste sentido é importante buscar a diversidade da manifestação morfológica, mais que sua unidade. É então que setores de jazimento podem ‘surgir-nos’ pelo mero feito dessa ‘abertura mental’” (Consens Bespali de Consens, 1977) Todas as etapas do estudo são igualmente importantes, da documentação à correlação com os dados etnográficos. O desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas de documentação permitem o desenvolvimento de uma metodologia de análise criteriosa e incluindo diversas etapas, levando à compreensão dos dados. Da mesma forma, somente a compreensão dos dados da análise pode permitir uma interpretação. Para tal, é necessário o domínio dos mecanismos ideológicos e psicológicos que moviam o homem pré-histórico, necessita-se de um nível tal de abstração, que seria impossível, no atual estado dos conhecimentos, afirmar-se ter condições de atingir tal estágio de forma precisa e indubitável.

Paulo Seda

O sexto capítulo tem por finalidade analisar os dados e imagens coletadas no decorrer do trabalho de campo, assim, construindo gráficos estatísticos com as categorias de análise propostas no capítulo quarto e analisando a questão da sobreposição entre os grafismos conceituados pelos autores do estilo Serra da Capivara e Complexo estilístico Serra Talhada (MARANCA, 1980; PESSIS, 1992, 1993; GUIDON, 1985 A; 1985 B 1991; SILVA, 2008).

Neste sentido, a análise da superposição dos grafismos e comparação do conceito construído do Complexo Estilístico Serra Talhada assume um papel preponderante no entendimento da delimitação estilística. Esse estilo, classificado como “complexo”, “heterogêneo”, “classe residual” e “problemático”, compõe um único estilo, vários estilos, pertence a outros estilos, é um novo estilo ou uma categoria hipotética?

Conta Guidon que (1983 b, p.186),

En outre, nous n'avons plus de doute sur ce point, les panneaux de certains abris appartiennent aux styles Serra Branca, Serra da Capivara et aussi à la sous-tradition Salitre. Après avoir longuement réfléchi sur l'ensemble des abris connus de cette zone, nous proposons ici une première divisions stylistique du complexe Serra Talhada. Mais ces styles ne sont pas isolés. Il n'est pas possible, à ce stade de nos recherches, de fournir une description séparée pour chacun. Nous décrirons pourtant d'abord comme un tout le complexe Serra Talhada et nous émettrons quelques hypothèses concernant son classement par styles.

Esse segmento é de fundamental importância desta pesquisa, tem o intuito de testar a hipótese acerca da existência desse estilo, como categoria analítica e componente do *corpus gráfico rupestre* da tradição Nordeste de pinturas do Parque Nacional Serra da Capivara. Os dados coletados e analisados poderão corroborar ou refutar a hipótese da pesquisa, que tange que o complexo estilístico não é um estilo tão bem delimitado e conceituado, suas representações podem ser divididas em dois segmentos iniciais: grafismos de contorno aberto e a presença de grafismos em forma de miniatura, sendo a primeira característica semelhante ao estilo Serra da Capivara e a segunda do estilo Serra Branca.

De acordo com Guidon (1985 b, p.22),

As características técnicas e formais deste estilo permitem distingui-lo do estilo precedente. A forma do corpo das figuras antropomorfas é muito típica (...) figuras humanas semelhantes àsquelas presentes no estilo Serra da Capivara são igualmente pintadas. Além disso, é evidente que as formas do estilo Serra da Capivara existem também no estilo Serra Branca assim como em outros estilos. São formas comuns a todos os estilos da subtradição, mas as proporções são variáveis de acordo com os estilos. E, às vezes, algumas destas formas aparecem apenas num dado estilo.

Espera-se que com a análise dos dados coletados possa-se compreender melhor a configuração espacial e técnica desse estilo, o qual sua conceituação necessita ser repensada para responder aos novos questionamentos que emergiram depois de mais de 34 anos de sua delimitação inicial (ver figuras 71, 72, 73, 74, 75 e 76).

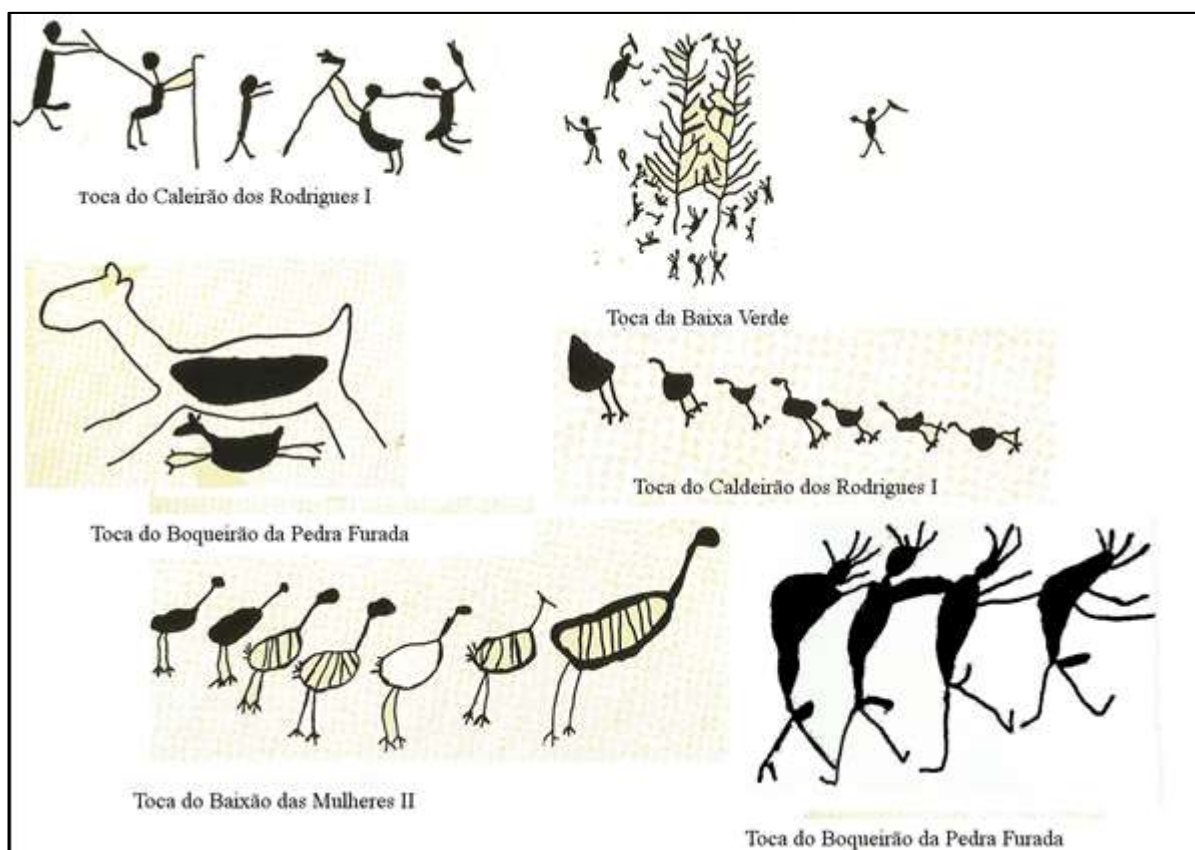


Figura 71. Grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada Fonte: Pessis; Guidon, 2007.

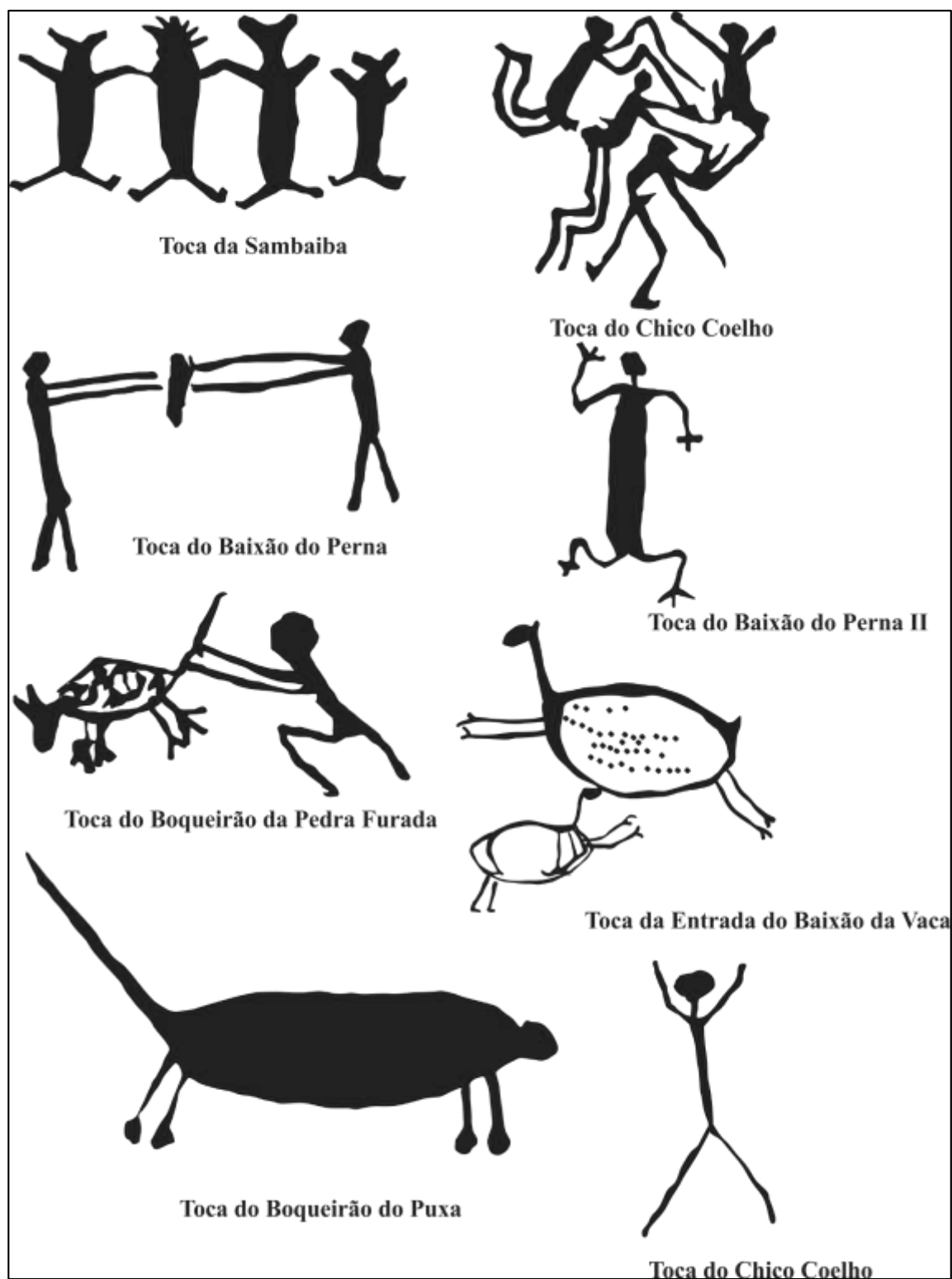


Figura 72. Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Guidon, 1991.

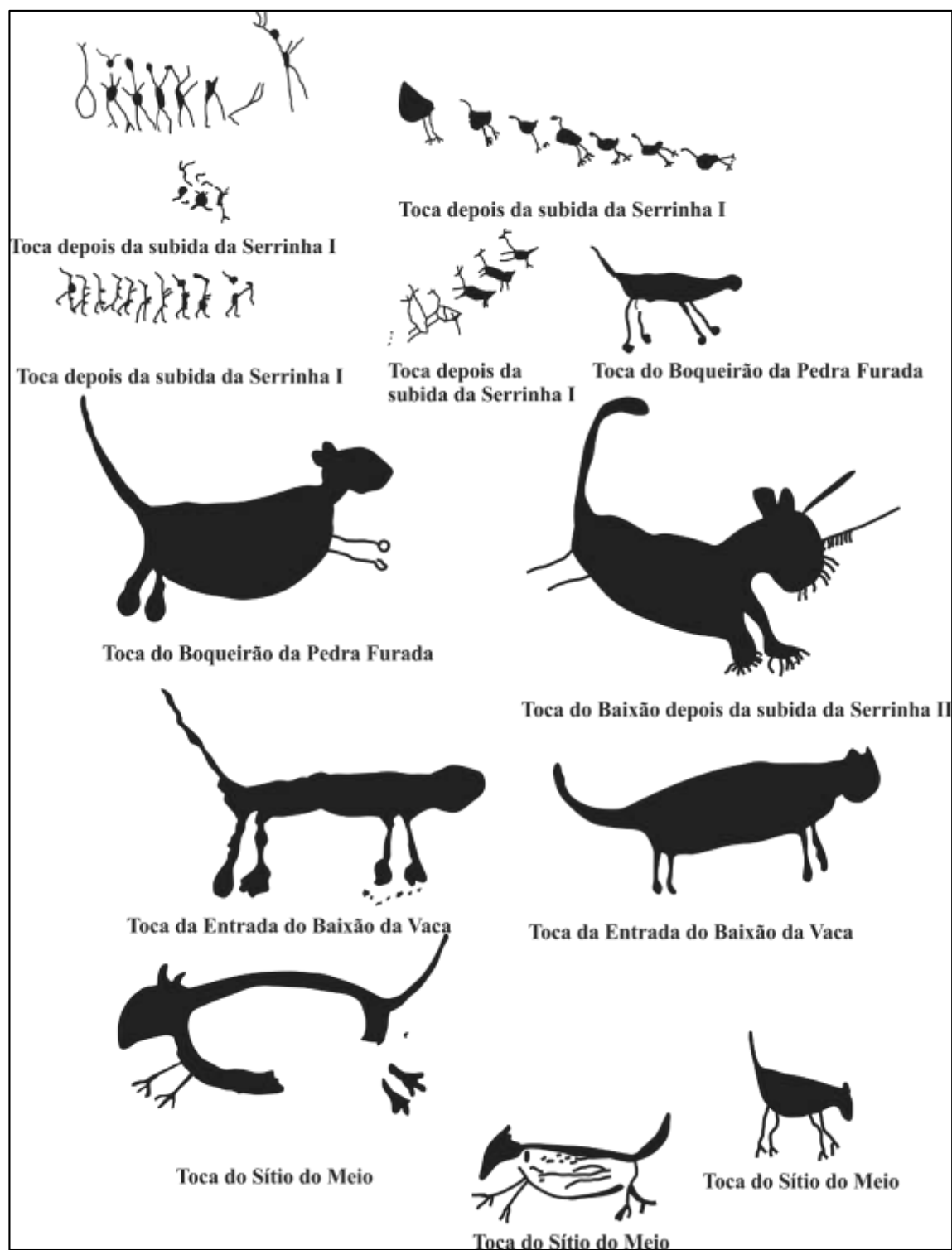


Figura 73. Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Guidon, 1983 A, B, C, D, E.

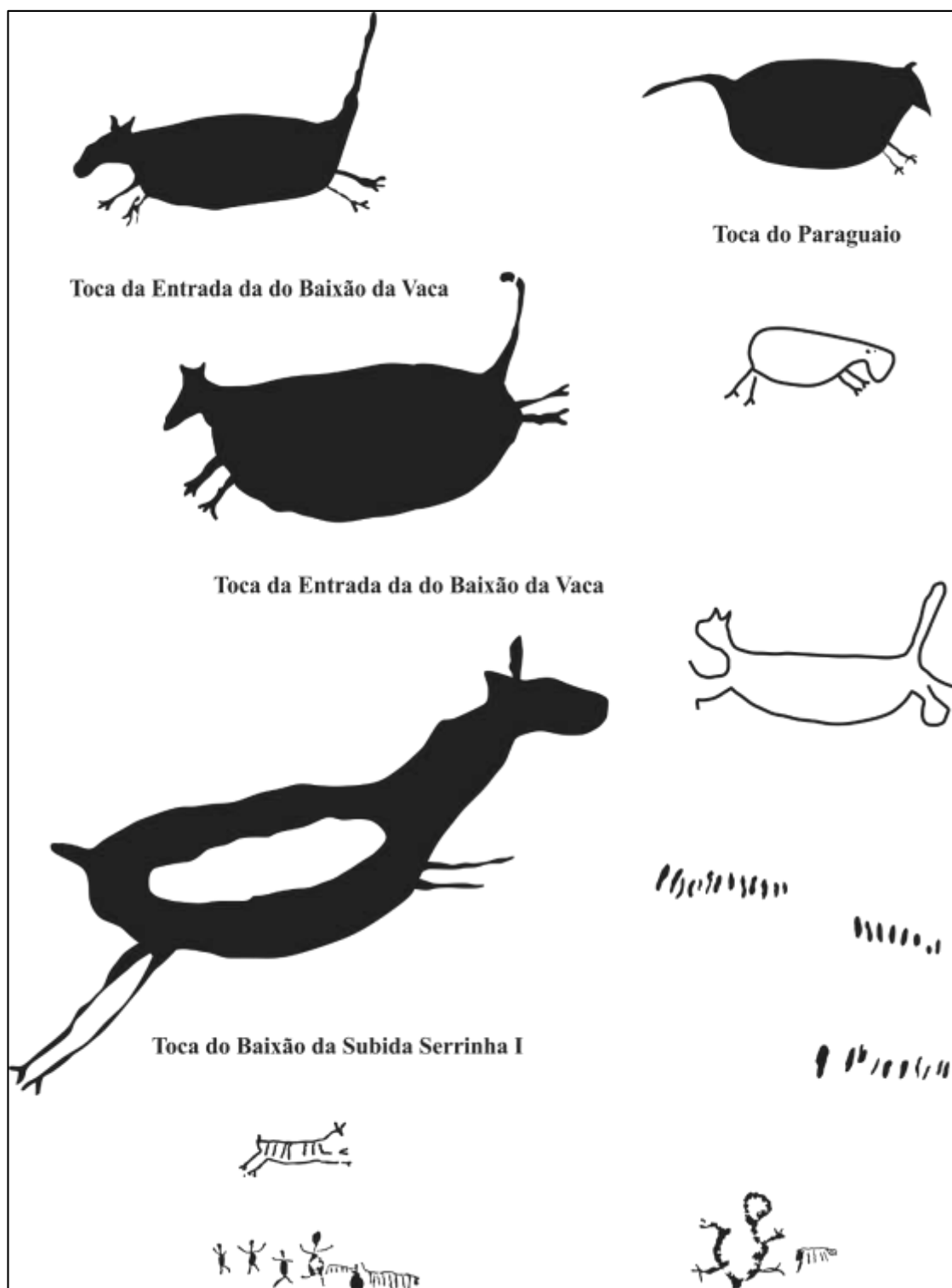


Figura 74. Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Guidon, 1983 A, B, C, D, E.

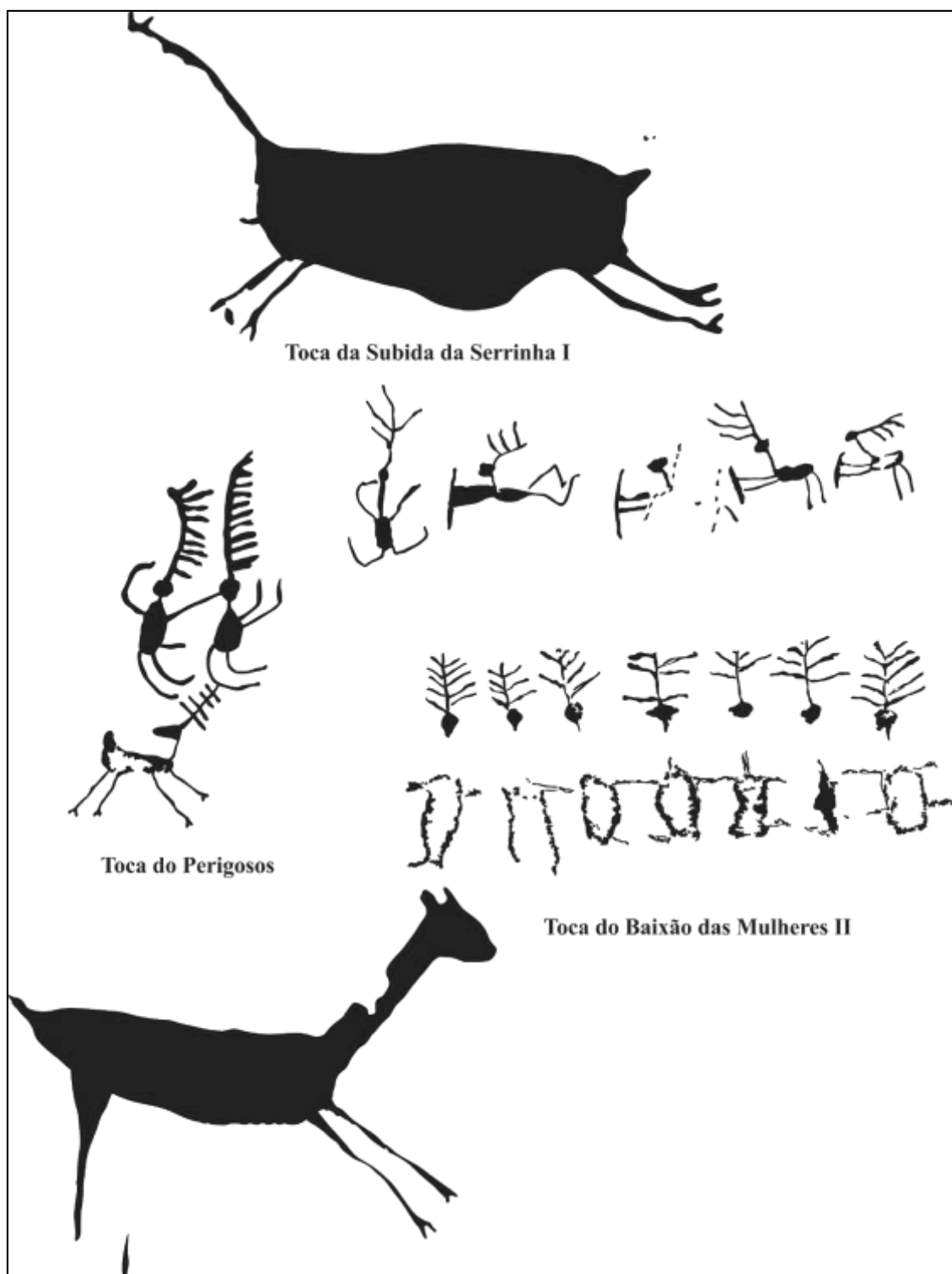


Figura 75. Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Guidon, 1983 A, B, C, D, E.

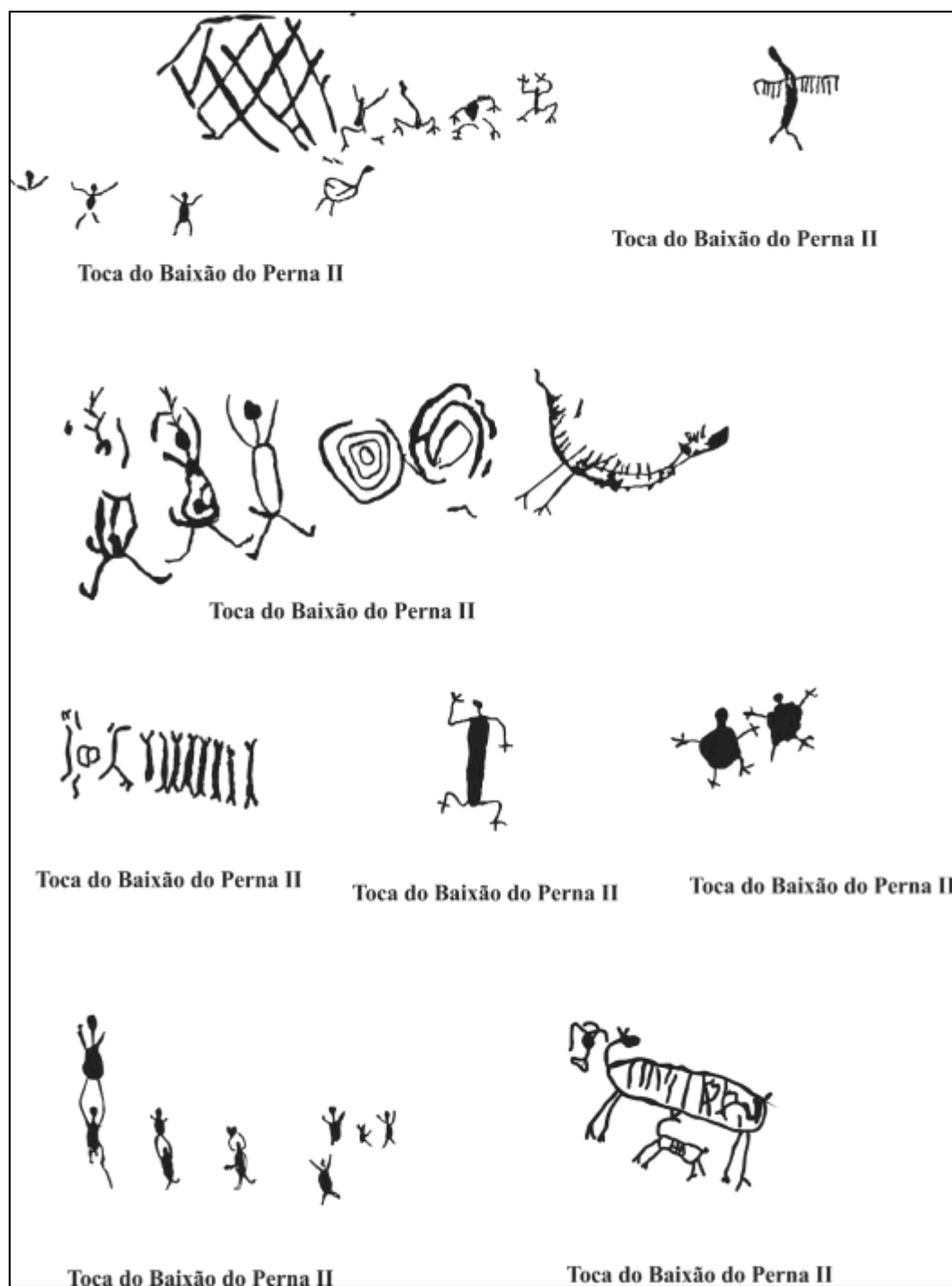


Figura 76. Grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Guidon, 1983 a, b, c, d, e.

6.1 Serra da Capivara/ Serra Talhada

6.1.1 Toca do Paraguaio

No sítio Toca do Paraguaio foi realizado um levantamento não sistemático, onde visou-se evidenciar as imagens que pudessem contribuir para o desenvolvimento da pesquisa que segue abaixo.

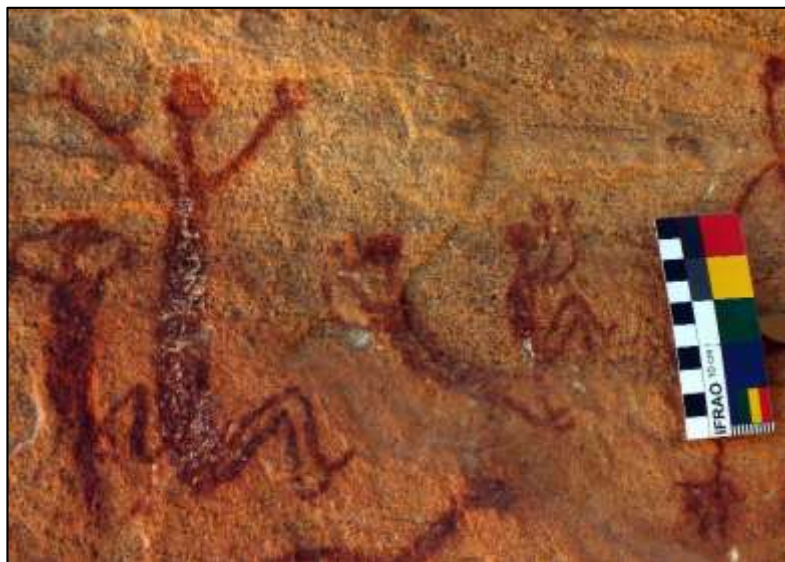


Figura 77. Antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

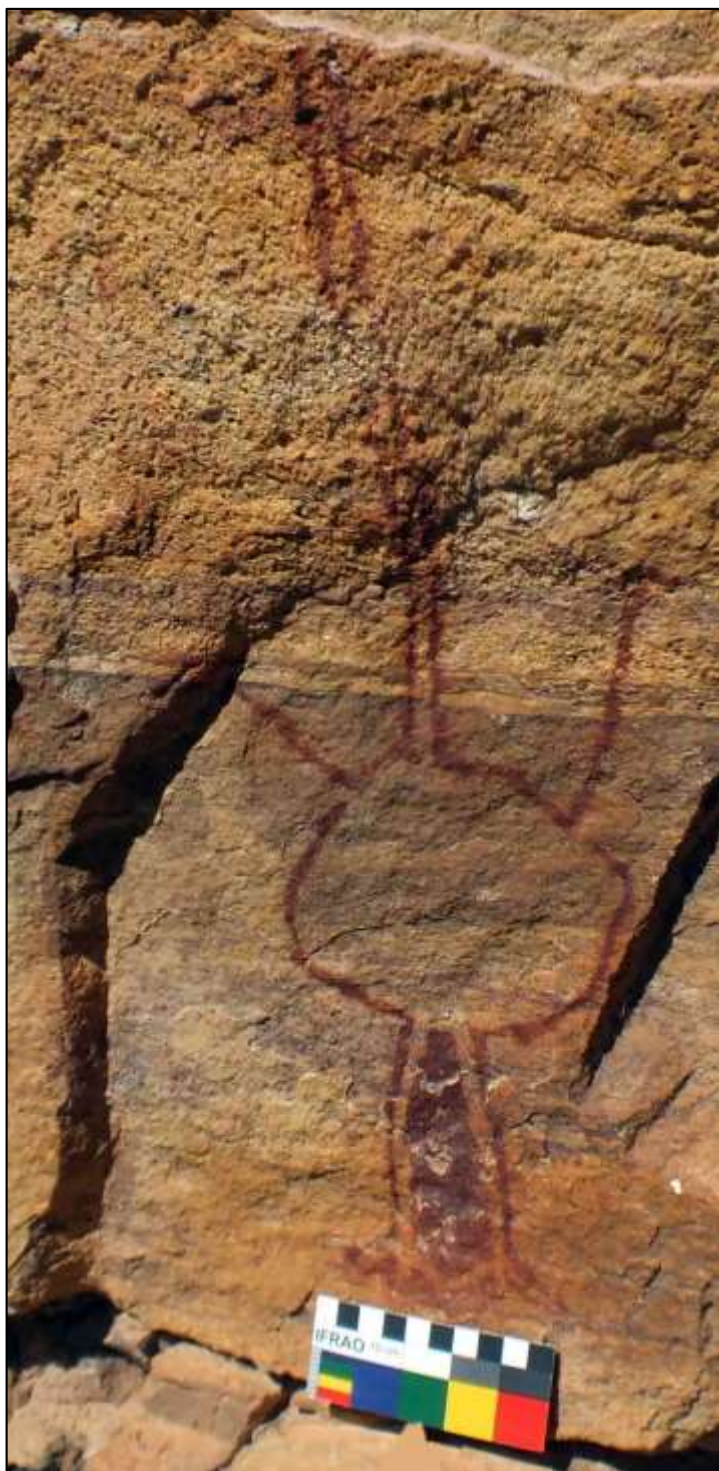


Figura 78. Antropomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 79. Antropomorfos em sequência no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura. 80. Antropomorfos em miniaturas no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 81. Zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 82. Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

A figura 77 é um conjunto de antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos e com os membros superiores e inferiores alongados. A figura 78 é um zoomorfo de coloração vermelha, parcialmente preenchido no espaço entre seus membros inferiores, com o contorno aberto e dimensão vertical e horizontal aumentada.

A figura 79 é uma sequência de antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos e de perfil frontal. A figura 80 é um conjunto de antropomorfos em segmentos de miniaturas, de coloração vermelha, totalmente preenchidos e localizados em uma intrusão de um seixo no paredão rochoso. A figura 81 é um zoomorfo de coloração vermelha, totalmente preenchido e em isolamento. A figura 82 é um zoomorfo de contorno aberto, sem preenchimento e de coloração vermelha.

Nota-se a presença de uma porção significativa de segmentos de miniaturas no local, em especial incrustados no seixo do paredão, observa-se também a presença de grafismos de contorno aberto e grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados. Consequentemente, o conjunto gráfico rupestre demonstra a presença dos grafismos rupestres do Complexo Estilístico Serra Talha no paredão rochoso do local, sendo um dos sítios mais representativos deste estilo junto com a Entrada do Baixão da Vaca.

6.1.2 Toca da Entrada do Baixão da Vaca

A Toca da Entrada do Baixão da Vaca é um sítio com a presença de grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada, em especial, grafismos de contorno aberto. Seguem abaixo algumas figuras.

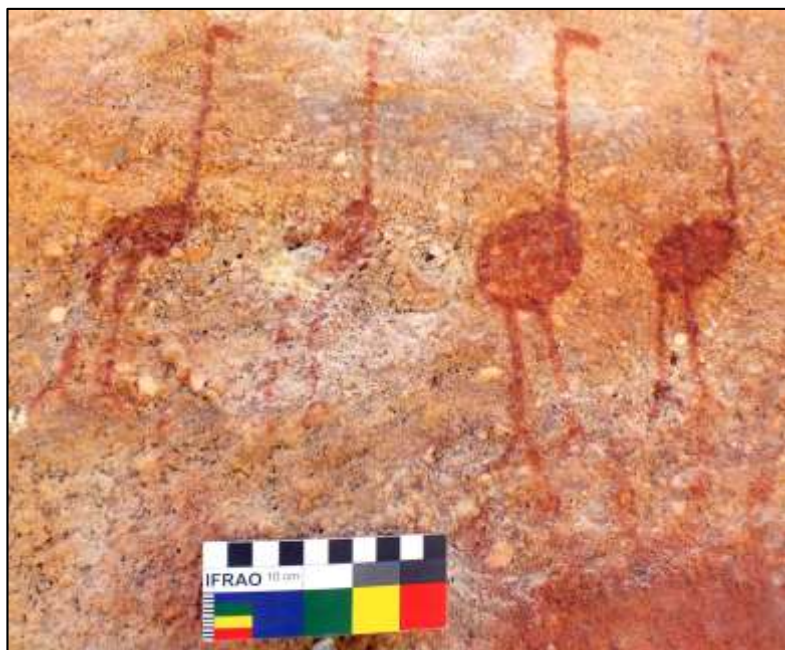


Figura 83. Zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 84. Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 85. Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 86. Zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 87. Sequência de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 88. Sequência de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

A figura 83 é um segmento de quatro zoomorfos de coloração vermelha e totalmente preenchidos. As figuras 84, 85 e 86 são grafismos de contorno aberto, com preenchimento de uma coloração amarela e traço de contorno vermelho. As figuras 87 e 88 são uma sequência de antropomorfos com adorno na cabeça, de coloração vermelha e totalmente preenchido, que podem ser classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada de acordo com a classificação de Guidon (1985 b, 1991) e Pessis e Guidon (2007).

Nota-se no sítio, a existência de grafismos com o contorno aberto e com preenchimento, alguns zoomorfos e antropomorfos que podem ser descritos como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Em conjunto com a Toca do Paraguaio e a Toca da Entrada do Pajaú representa um sítio com presença marcante desse estilo no PNSC.

6.1.3 Toca Grande da Areia

Toca Grande da Areia é um sítio com um painel rupestre, contendo 42 grafismos rupestres, sendo 14 de antropomorfos, 22 de zoomorfos e 6 de ideomorfos, com dimensão vertical média de 13,30 cm e dimensão horizontal de 10,70 cm, com uma espessura média dos dois grafismos aferidos de 0,75 cm. A altura média dos grafismos é 47 cm, com altura mínima

de 20 cm e máxima 71 cm, quanto ao preenchimento dos grafismos, 36 possuem preenchimento total, 3 apresentam preenchimento parcial e 3 tem ausência de preenchimento (ver gráficos 1 e 2).

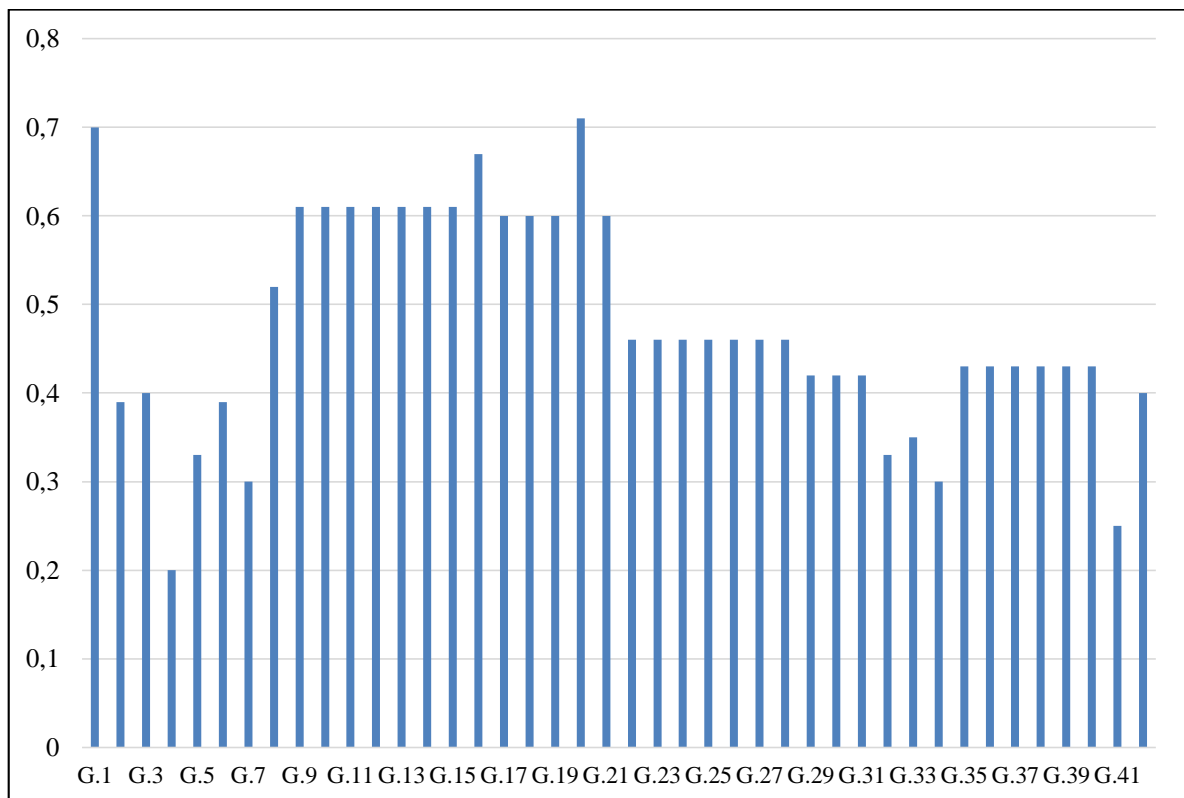


Gráfico 1. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Areia Grande.

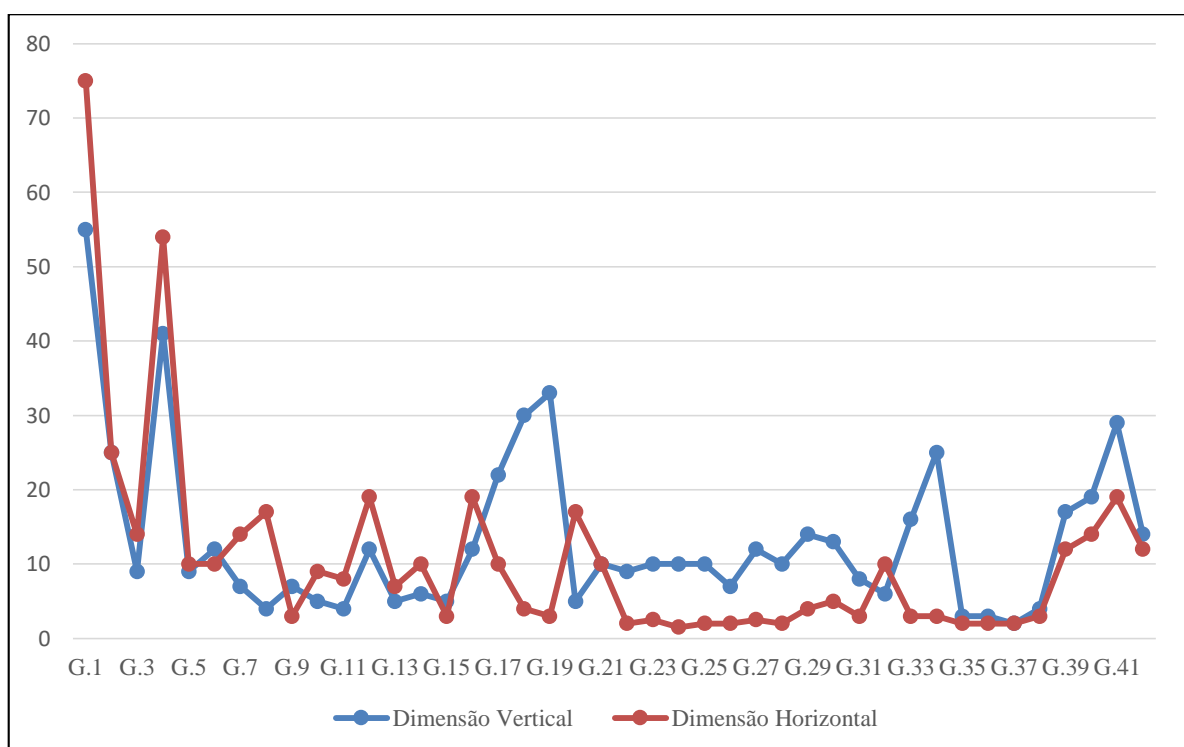


Gráfico 2. Aferição da dimensão vertical e horizontal em centímetros dos grafismos rupestres do sítio Toca da Areia Grande.



Figura 89. Grafismo 22 a 28, em sequência, conjunto de antropomorfos e um zoomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 90. Grafismo 35 a 38, conjunto de zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 91. Grafismo 41, antropomorfo ao nível do solo. Fonte: Gabriel Oliveira

O registro gráfico rupestre do sítio permitiu inferir a existência de grafismos de antropomorfos com preenchimento e sem preenchimento e com a presença e ausência de adornos culturais na cabeça (ver figuras 89 e 91). O interessante é a inexistência de miniaturas e grafismos de contorno aberto de zoomorfos ou antropomorfos, característicos do Complexo estilístico Serra Talhada no local (ver figura 90). Não foram encontrados grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, uma outra característica deste estilo é apontada na tabela de referência acima, no início deste capítulo.

6.1.4 Toca do Barro

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta a totalidade de 228 pinturas rupestres, sendo 100 antropomorfos, 53 zoomorfos e 75 ideomorfos, estando a uma altura média de 2,01 metros de altura, com ponto mínimo de 82 cm e máximo de 3,68 metros de altura. Apenas 58 grafismos não puderam ser aferidos devido dificuldade de acesso, os aferidos metricamente possuem 7,2 cm de dimensão média vertical e 5,1 cm de dimensão média horizontal, com uma espessura média do traço de 0,56 cm. O preenchimento dos grafismos está dividido da seguinte forma: 182 com preenchimento total, 38 com preenchimento parcial e 8 com ausência de preenchimento, tendo apenas a parte do contorno (ver gráficos 3 e 4).

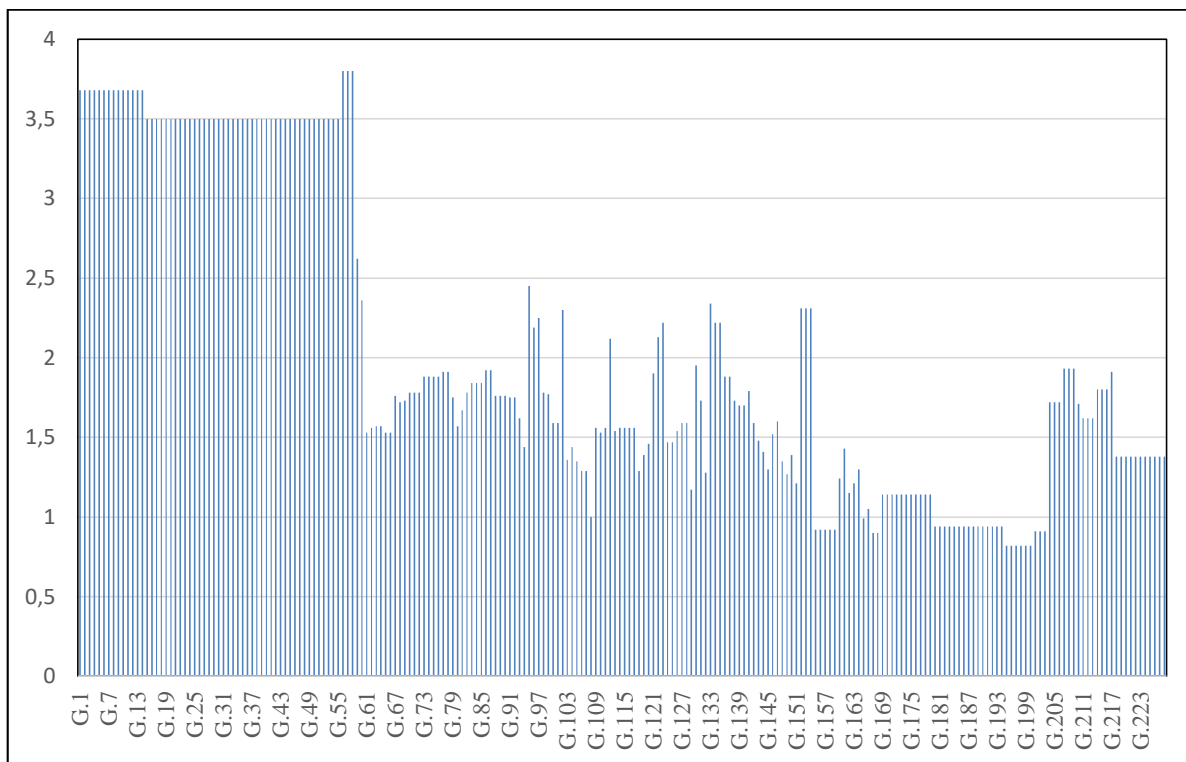


Gráfico 3. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca do Barro.

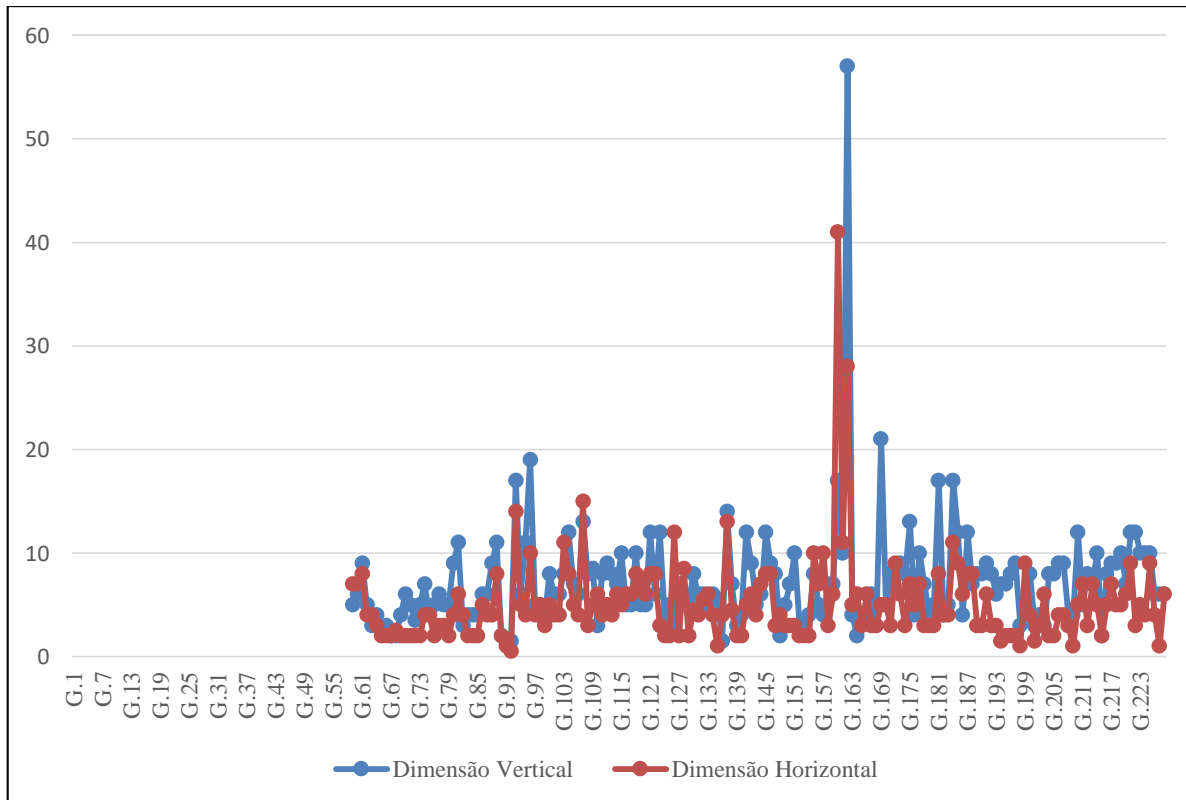


Gráfico 4. Aferição da dimensão vertical e horizontal, em centímetros, dos grafismos rupestres do sítio Toca do Barro

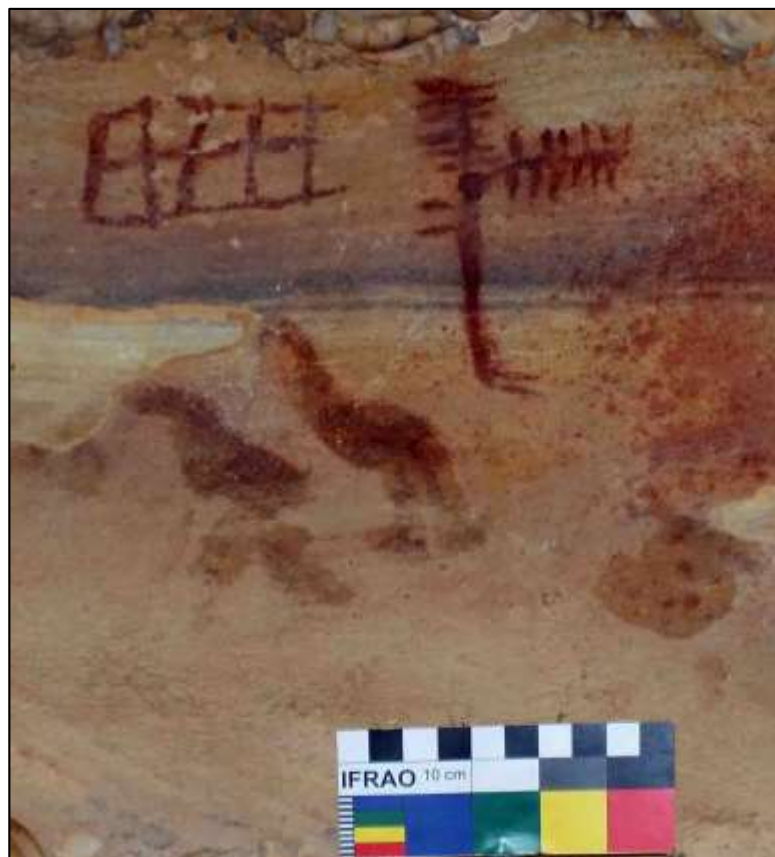


Figura 92. Grafismo 10. Antropomorfo em uma espécie de ritual. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 93. Grafismo 67. Miniatura de antropomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 94. Grafismo 25 a 42. Antropomorfos de membros superiores finos e com adornos na cabeça, se sobrepondo a grafismos de antropomorfos com uma espessura do traço maior. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 95. Grafismo 55 a 56. Miniaturas de antropomorfos em associação. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 96. Grafismo 59. Miniatura de zoomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 97. Grafismo 60. Miniatura de zoomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 98. Grafismo 68. Miniatura de zoomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta uma configuração diferenciada, no sentido da altura dos grafismos do solo variar de mais de 1 metro até quase 4 metros. O grafismo 10 pode ser classificado como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, associado aos grafismos com uma espessura de traço maior, semelhante ao sítio Toca da Areia Grande, mas eles não se sobrepõem uns aos outros (ver figura 92).

A cena do grafismo 25 a 42 ilustra bem essa situação, a presença um conjunto de grafismos com traços mais finos, com membros superiores um pouco alongados e presença de adorno de culturais, estando a uma altura em torno de 3,5 metros (ver figura 94). Abaixo deles, existe outro grupo de antropomorfos e zoomorfos com traços mais grossos, sendo que os antropomorfos não possuem adornos culturais na cabeça, tendo elementos de sobreposição do primeiro grupo de antropomorfos, isso pode ser um indicativo de uma idade relativa mais antiga que o primeiro grupo.

As miniaturas presentes se encontram em um segmento inferior a 3 metros de altura, estando geralmente em isolamento em um determinado segmento de seixo no paredão rochoso, que foi estrategicamente usado e/ou associado, onde os traços variam de espesso a fino, não aparentando possuir os mesmos procedimentos técnicos na sua elaboração. Interessante que grafismos com tamanho vertical e horizontal inferior a 10 cm são muito presentes no local, demonstrando ser uma particularidade importante do sítio e estando a uma altura inferior a 3 metros (ver figuras 93, 95, 96, 97 e 98). Outro fato que chama atenção é a pouca presença de

grafismos de contorno aberto, uma particularidade presente no complexo estilístico Serra da Talhada, em especial em zoomorfos.

6.1.5 Toca do Pajaú

Foram encontrados no local 96 grafismos rupestres, sendo 14 antropomorfos, 76 zoomorfos e 6 ideomorfos, com uma altura média de 1,68 metro, com a altura mínima de 57 cm e máxima de 2,72 metros. As dimensões verticais e horizontais dos grafismos apresentaram 8,27 cm de dimensão vertical média e 7,13 cm de dimensão horizontal média, com 88 grafismos completamente preenchidos, 7 com preenchimento parcial e 1 sem preenchimento, contando com uma espessura média do traço de 1,2 cm (ver gráficos 5 e 6).

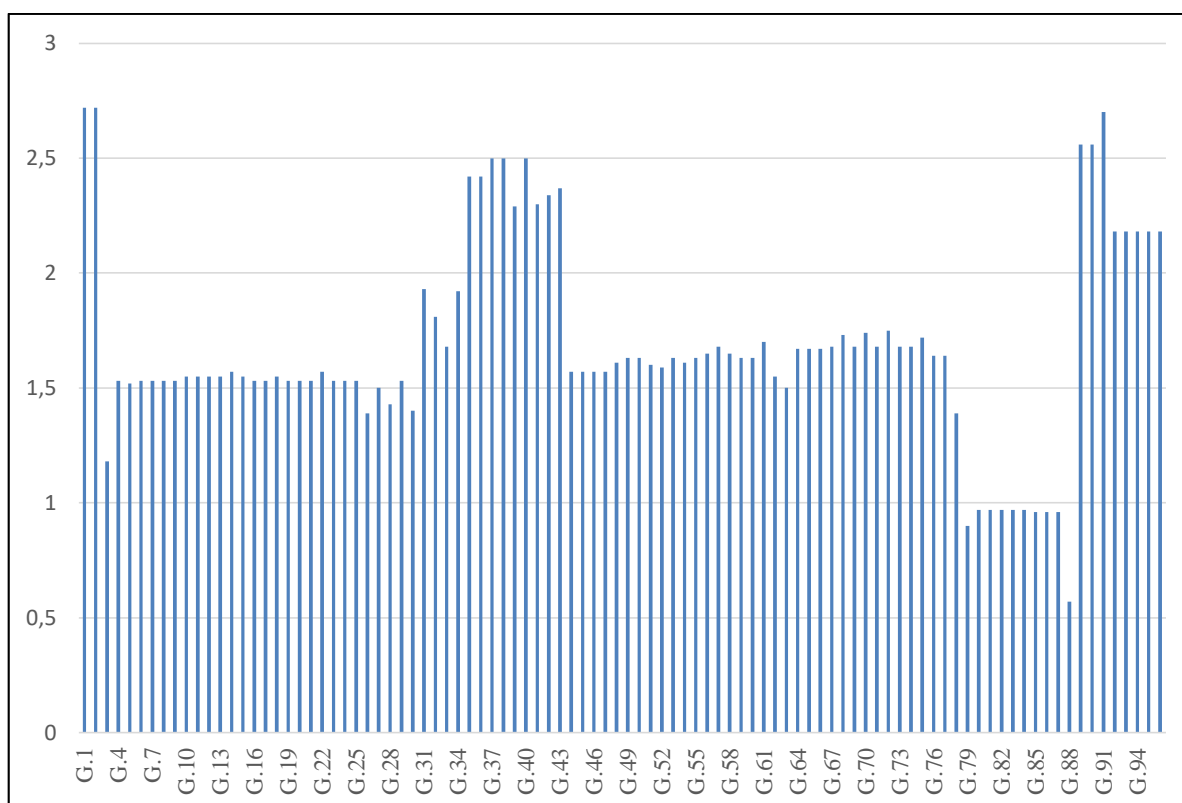


Gráfico 5. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio Toca do Pajaú.

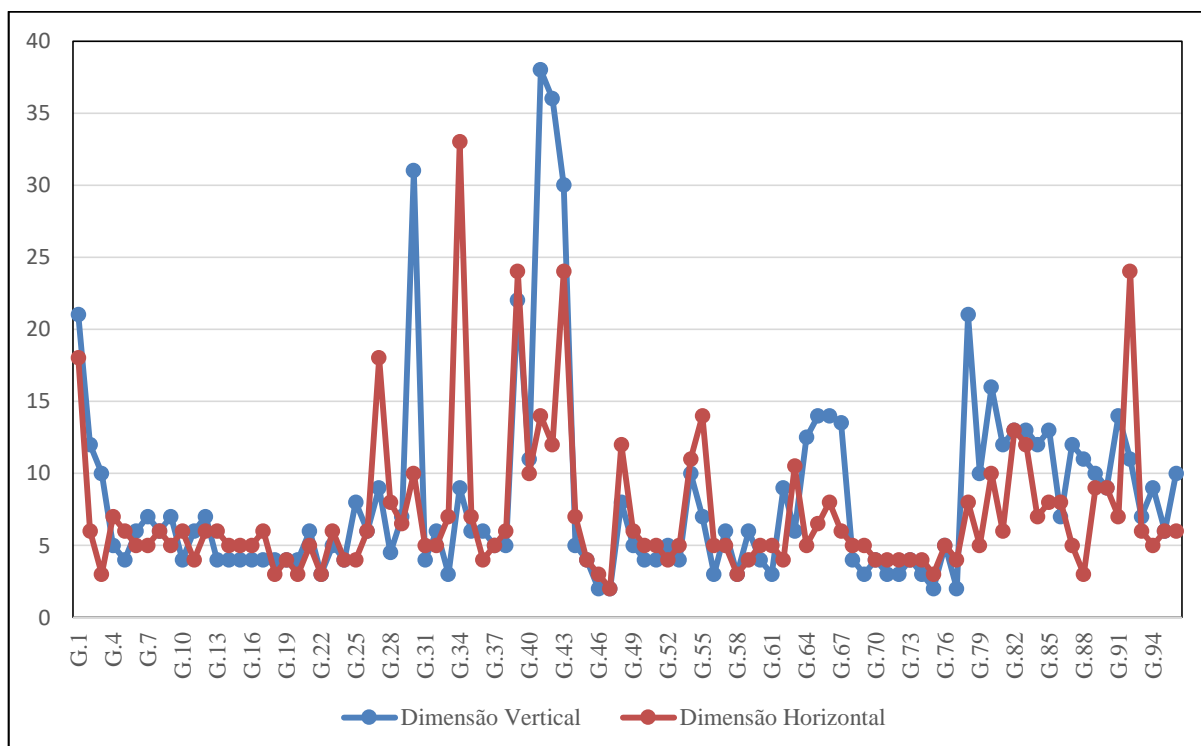


Gráfico 6. Aferição da dimensão vertical e horizontal, em centímetros, dos grafismos rupestres do sítio Toca do Pajau.

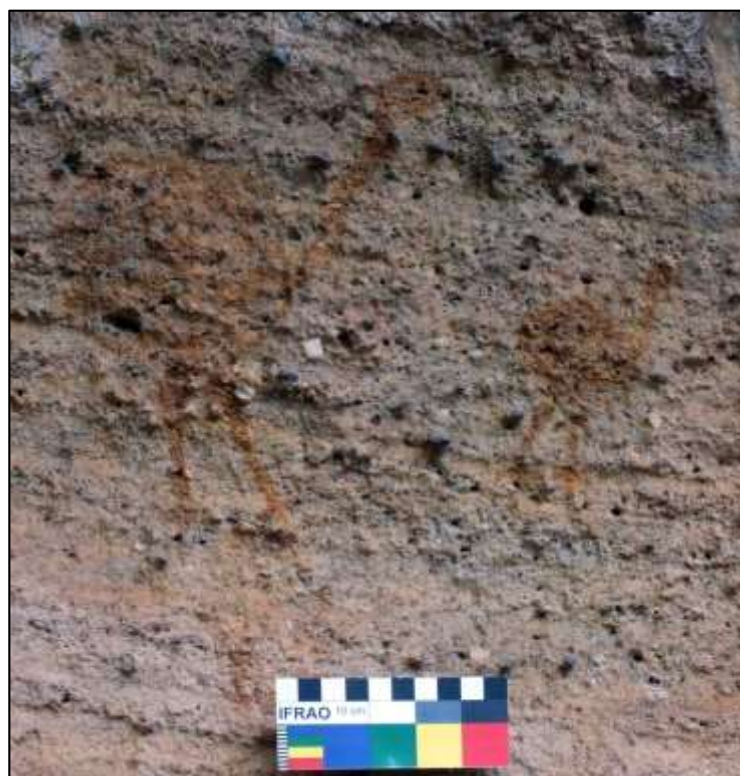


Figura 99. Grafismo 1 e 2. Zoomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 100. Grafismo 31. Miniatura de zoomorfo com traço espesso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta grafismos abaixo dos três metros de altura, inferiores em sua maioria a 20 cm de dimensão vertical e horizontal. Os grafismos 1 e 2 apresentam a formatação de zoomorfos com preenchimento total na parte superior do paredão rochoso (ver figura 99), diferentemente do grafismo 31 (ver figura 100), uma miniatura de zoomorfo com um traço espesso e com uma diferenciação técnica dos grafismos 1 e 2 (ver figuras 99 e 100). Fato interessante, nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto, característicos do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.6 Toca da Entrada do Pajaú

A Toca da Entrada do Pajaú é um sítio com a presença de grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada. Algumas figuras foram selecionadas abaixo:



Figura 101. Sequência de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 102. Antropomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 103. “Cena da árvore” no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 104. Antropomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

A figura 101 é uma sequência de antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchido e estando em uma espécie de cena acrobática, podendo ser associado ao Complexo Estilístico Serra Talhada. A figura 102 é um antropomorfo com o contorno aberto e com um adorno na cabeça, coloração vermelha e preenchimento parcial. A figura 103 é descrita como “cena da árvore”, onde um fitomorfo está cercado por um grupo de antropomorfos, estando em uma espécie de ritual mágico, todos de coloração vermelha, totalmente preenchidos e associados ao estilo Serra da Capivara. A figura 104 é um antropomorfo, com um adorno cultural na cabeça e o contorno aberto, de coloração vermelha e sem preenchimento.

Nota-se no sítio a presença de grafismos de contorno aberto, alguns grafismos com os membros superiores alongados e segmentos de miniaturas, destarte, esse sítio possui uma boa representatividade da presença do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.7 Toca do Sítio do Meio

No sítio do Meio foram registrados 353 grafismos rupestres, todas pinturas, mas existem registros de gravuras no local. Das 353 pinturas, 144 são antropomorfos, 136 são zoomorfos e 73 ideomorfos, com a espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,97 cm, sendo que 229 grafismos não puderam ser aferidos devido à dificuldade de acesso aos grafismos.

As dimensões verticais e horizontais médias são de 18,16 cm e 14,29 cm, respectivamente. Sendo que as pinturas estão a uma altura média 2,19 metros, com o ponto mínimo de 61 cm e ponto máximo de 4 metros, sendo que 279 grafismos possuem preenchimento completo, 34 preenchimento parcial e 40 com a ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno na imagem (ver gráficos 7 e 8).

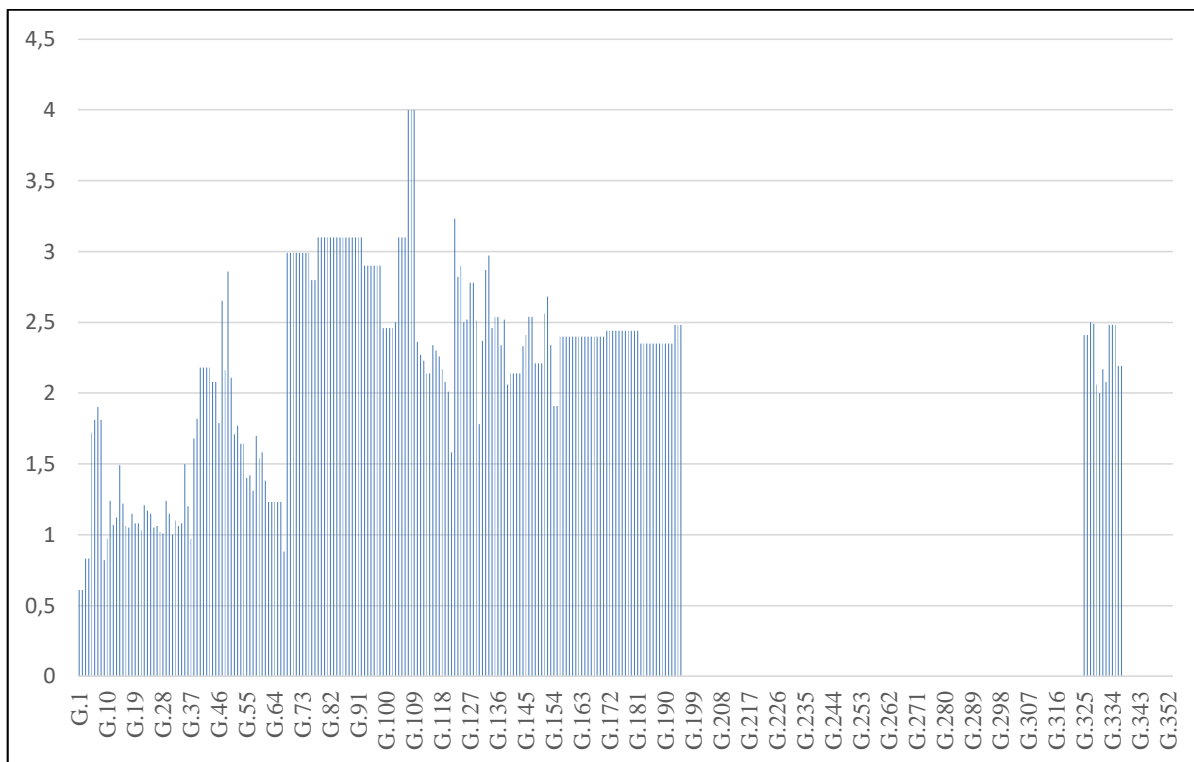


Gráfico 7. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio do Meio.

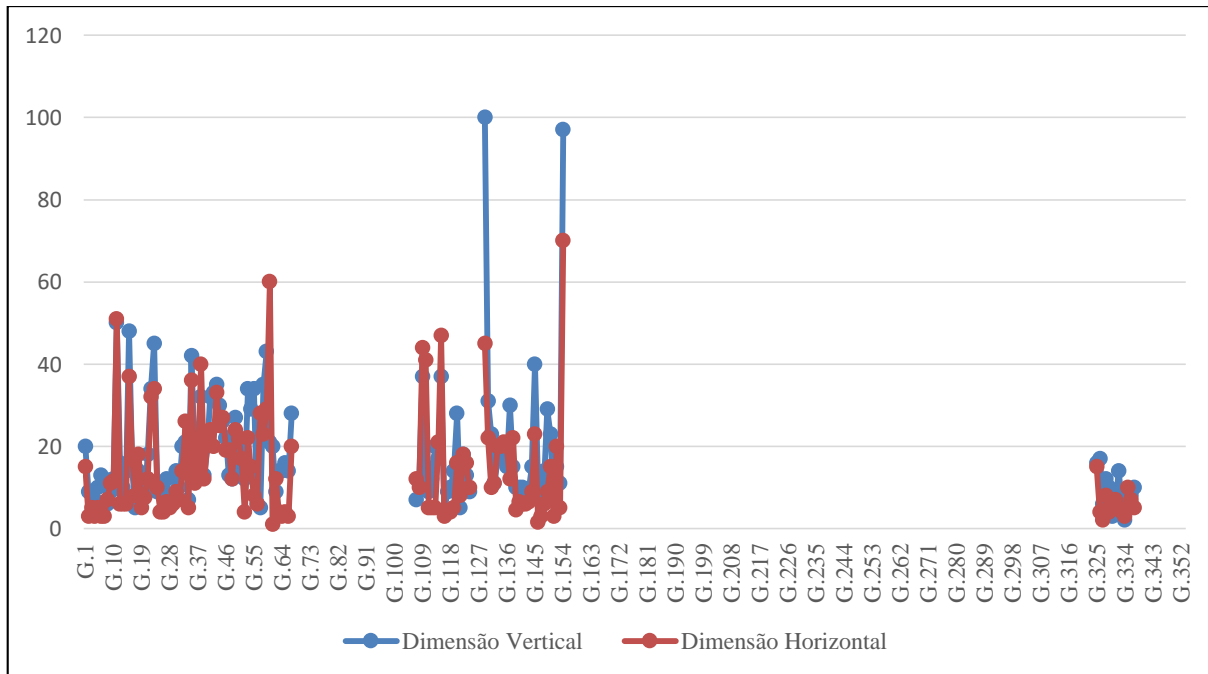


Gráfico 8. Aferição da dimensão vertical e horizontal em centímetros dos grafismos rupestres do sítio do Meio.



Figura 105. Grafismos 6 e 7. Antropomorfos em cenas acrobáticas. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

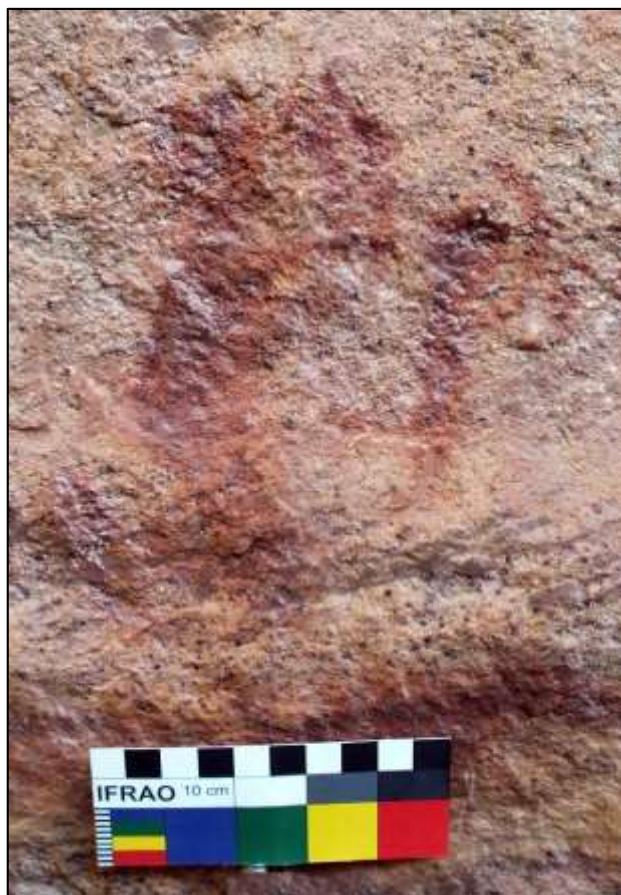


Figura 106. Grafismo 12 e 13. Antropomorfos em forma de perfil lateral. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

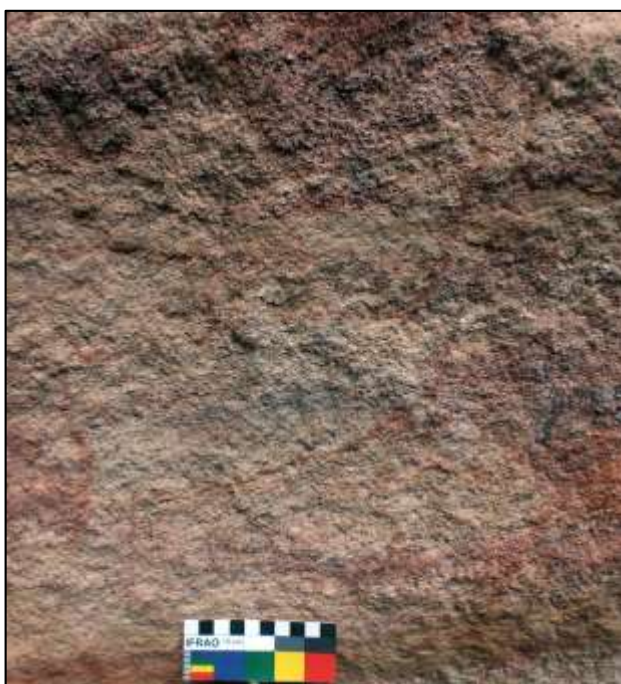


Figura 107. Grafismo 22. Zoomorfo com o contorno aberto e sem preenchimento. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

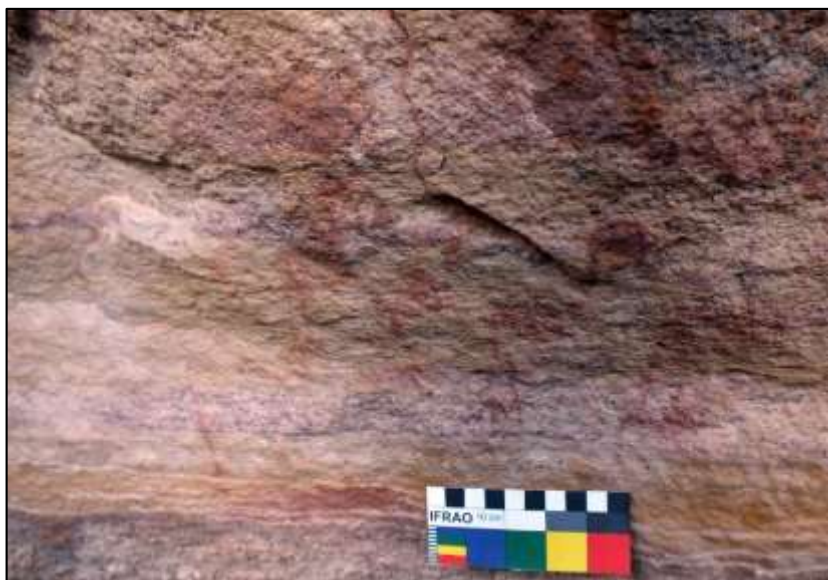


Figura 108. Grafismo 25 a 28. Composição de zoomorfos em sequência. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 109. Grafismo 40 a 43. Sequências de zoomorfos com ausência de preenchimento e com adorno na cabeça. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 110. Grafismo 58 a 60. Sequência de zoomorfos com preenchimento parcial. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 111. Grafismo 104 a 106. Três zoomorfos com ausência de preenchimento e coloração cinzenta. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 112. Grafismos 127 e 128. Dois zoomorfos se sobrepondo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 113. Grafismo 133. Zoomorfo com contorno e aberto ausência de preenchimento. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 114. Grafismo 140 a 143. Sequências de zoomorfos com preenchimento total. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 115. Grafismo 151 a 152. Cena de um antropomorfo e zoomorfo com preenchimentos diferenciados. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 116. Grafismo 215 a 216. Dois antropomorfos com adornos na cabeça. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

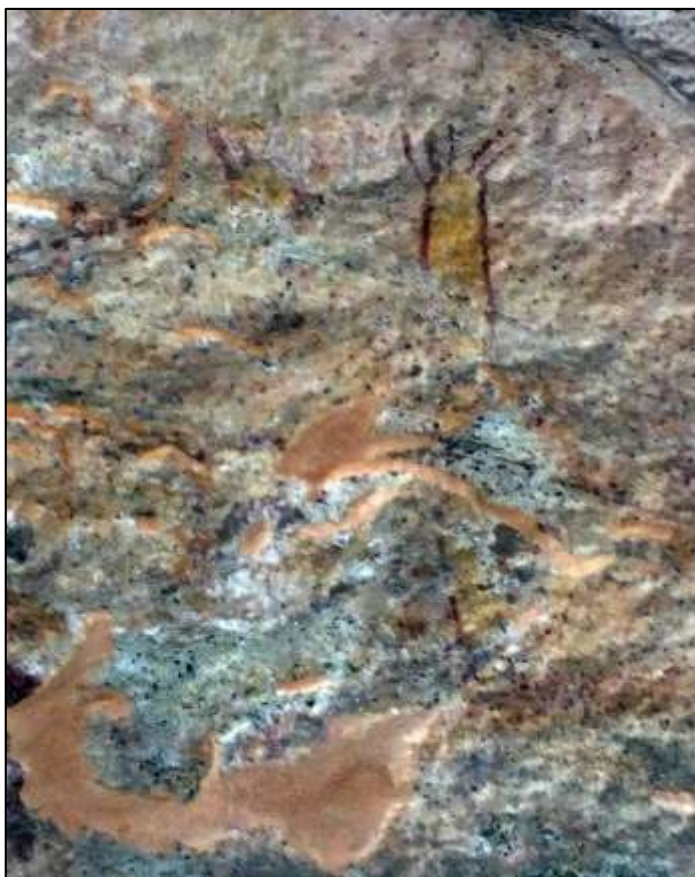


Figura 117. Grafismo 339. Um antropomorfo com forma geométrica, adorno na cabeça e preenchimento interno de cor amarelada na parte superior do paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

O registro gráfico rupestre do sítio do Meio é bem diversificado e associado os dados obtidos durante as campanhas arqueológicas empreendidas pela equipe da professora Niède Guidon, demonstrando uma ocupação humana recuada e ostensiva. Os grafismos 6 e 7 contém o antropomorfos em uma cena de acrobacia, típico estilo Serra da Capivara (ver figura 105). Os grafismos 12 e 13 (ver figura 106), ilustram dois antropomorfos de perfil lateral e com adornos na cabeça, totalmente preenchido e típico do Complexo estilístico Serra Talhada.

O grafismo 22 é um zoomorfo com o contorno aberto e sem preenchimento, em estando em isolamento e a 1,21 do solo (ver figura 107). Os grafismos 25 a 28 demonstram um composição de cena, com a presença de zoomorfos em sequência e estando próximo do solo, com preenchimento total e com semelhanças com o Complexo estilístico Serra Talhada (ver figura 108). Os grafismos 40 a 43 são uma sequência de zoomorfos com a ausência de preenchimento e contorno mais espesso, com galhardas na cabeça, típico de cervídeo e estando a 2,18 metros de altura (ver figura 109).

Os grafismos 58 a 60 apontam para uma cena de zoomorfos, com diferenciações no seu preenchimento interno e com a intrusão de linhas geometrizes, enquanto os antropomorfos

possuem o preenchimento total, tendo dois tipos, alongado e arredondado (ver figura 110). Os grafismos 104 a 106 são três zoomorfos sem preenchimento interno e coloração cinzenta, típico do complexo estilístico Serra Talhada e estando a 3,1 metros de altura do solo (ver figura 111).

Os grafismos 127 a 128 são dois zoomorfos com preenchimento parcial e típico do Complexo estilístico Serra Talhada, estando a 2,78 metros de altura (ver figura 112). O grafismo 133 é um zoomorfo com o contorno aberto e sem preenchimento, classificado como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, geralmente em isolamento, uma característica bem marcante desse tipo de representação (ver figura 113). Os grafismos 140 a 143 expõem uma sequência zoomorfos com o preenchimento total e também são classificados dentro do Complexo estilístico Serra Talhada (ver figura 114).

Os grafismos 151 a 152 apresentam um antropomorfo e um zoomorfo com preenchimento parcial e traços de linhas interna, recorrência marcante do Complexo estilístico Serra Talhada e estando a uma altura superior a 2,5 metros (ver figura 115). Os grafismos 215 a 217 são dois antropomorfos que estão em uma perspectiva frontal e uma parte superior do paredão rochoso, com a presença de adorno na cabeça (ver figura 116).

O grafismo 339 é um antropomorfo com traço vermelho e preenchimento de coloração amarela, estando na parte superior do paredão rochoso e com traços semelhantes aos grafismos pertencentes ao complexo estilístico Serra Talhada (ver figura 117).

6.1.8 Toca do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada

Dentro do contexto arqueológico no PNSC é o sítio com mais relevância, tendo em vista a importância para o entendimento do modo de vida dos primeiros grupos humanos no Brasil. A arte rupestre possui uma presença significativa no local, com quase mil grafismos e sendo selecionadas algumas imagens.



Figura 118. Zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)



Figura 119. Dois antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 120. Antropomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 121. Quatro antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 122. Zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

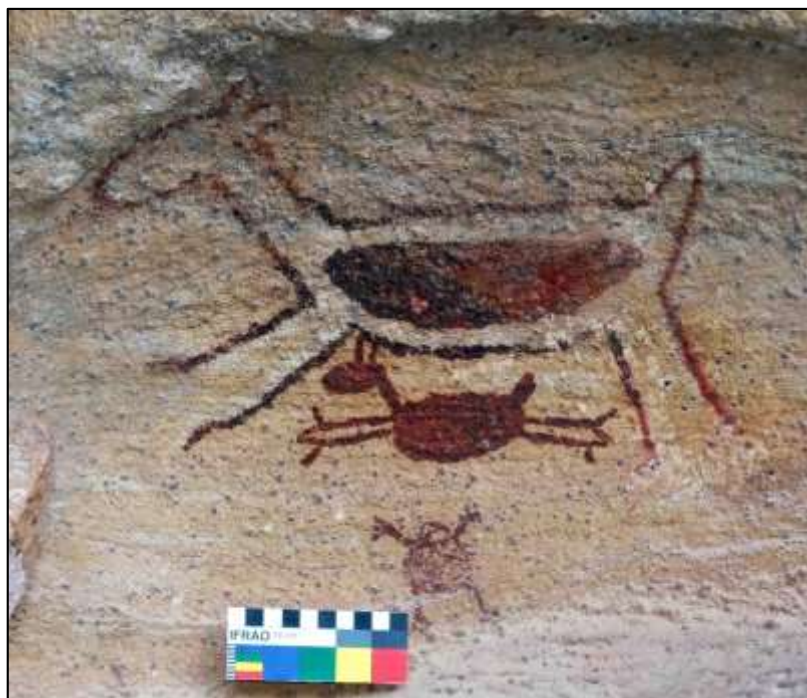


Figura 123. Zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 124. Antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

A figura 118 é dois zoomorfos de coloração vermelha, um parcialmente preenchido e outro ausente de preenchimento. A figura 119 é dois antropomorfos com o contorno aberto, coloração vermelha e sem preenchimento. A figura 120 é um antropomorfo de coloração vermelha, parcialmente preenchido e com o contorno aberto. A figura 121 é três antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos e pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, sendo descritos por Guidon (1985 b, 1991).

A figura 122 é um zoomorfo de coloração vermelha, preenchimento parcial e contorno aberto. A figura 123 é dois zoomorfos de coloração vermelha, um totalmente preenchido e outro com preenchimento parcial e o contorno aberto. A figura 124 é quatro antropomorfos totalmente preenchidos, de coloração e sendo descritos por Guidon (1985 b, 1991).

Por fim, nota-se a presença de grafismos de contorno aberto com e sem preenchimento, grafismos com os membros superiores e inferiores alongados, alguns segmentos de miniaturas e grafismos, descritos por Guidon (1985 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.9 Toca da Roça do Sítio da Fumaça I

No local foram encontrados 276 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 175 antropomorfos, 45 zoomorfos e 56 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,48 cm. Os grafismos estão a uma altura média de 1,97 metro, com ponto mínimo de 91 cm e ponto máximo de 2,8 metros de altura, sendo que as dimensões verticais e horizontais médias são de 8,68 cm e 7,11 cm, respectivamente. Dos 276 grafismos, 225 são com preenchimento total, 39 apresentam preenchimento parcial e 12 estão sem preenchimento, apenas com a presença do contorno das figuras (ver gráficos 9 e 10)

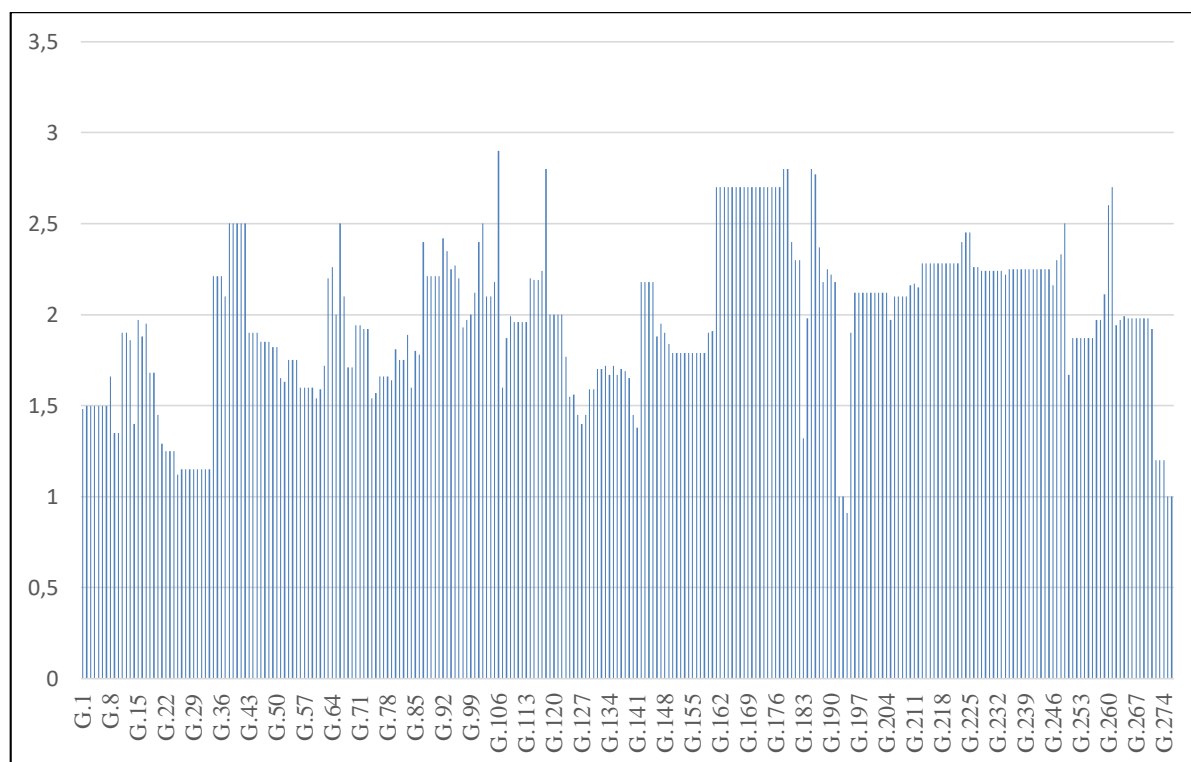


Gráfico 9. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Fumaça I.

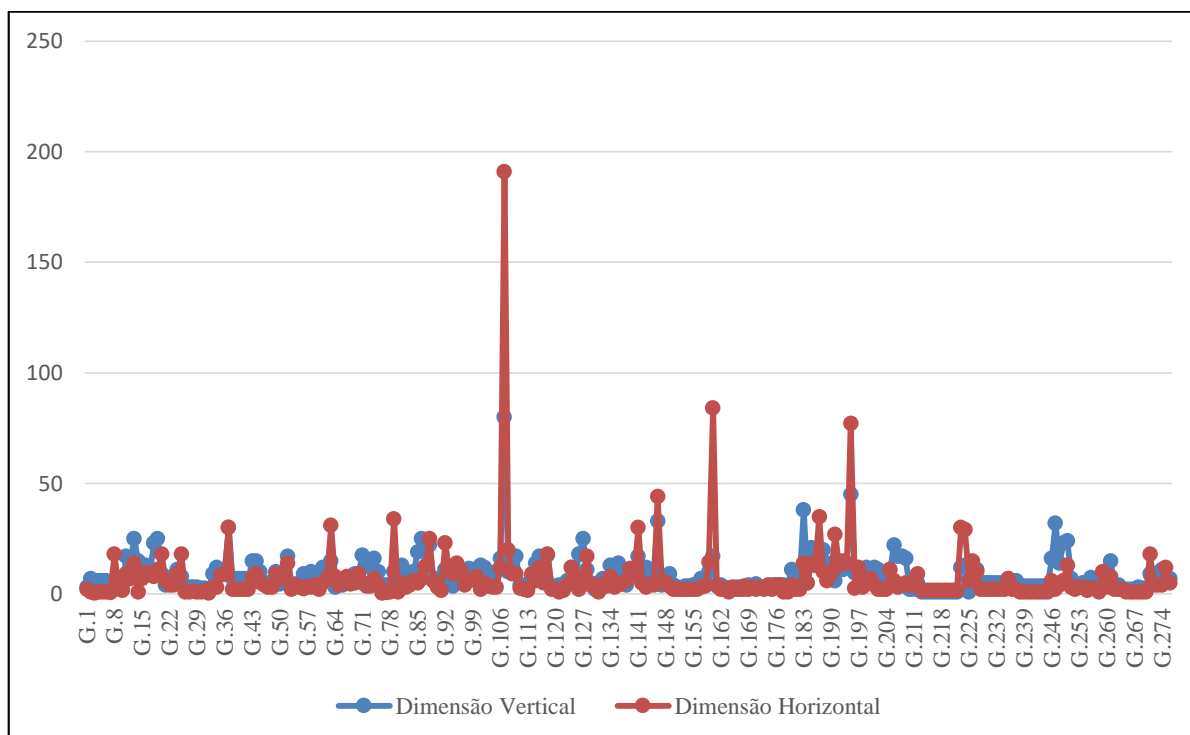


Gráfico 10. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Roça do Sítio da Fumaça I



Figura 125. Grafismo 2 a 7. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 126. Grafismo 15 a 17. Três antropomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 127. Grafismo 18 e 19. Dois antropomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 128 Grafismo 56 a 59. Três antropomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 129. Grafismo 238 a 245. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 130. Grafismo 206 a 209. Conjunto antropomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre apresentou uma predominância de antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso do sítio, destarte, os grafismos 2 a 7 são um conjunto de antropomorfos de perfil frontal, coloração vermelha, totalmente preenchidos, e estando a uma altura de 1,5 metro do solo (ver figura 125). Os grafismos 15 a 17 são três antropomorfos de perfil frontal e membros superiores e inferiores alongados, totalmente preenchidos e estando a uma altura entre 40 a 50 cm (ver figura 126).

Os grafismos 18 e 19 são dois antropomorfos com adorno na cabeça, perfil frontal, totalmente preenchidos, coloração vermelha e estando a uma altura de 50 cm do solo (ver figura 127). Os grafismos 56 a 59 são quatro antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos, e estando a uma altura de 1,60 metro do solo (ver figura 128).

Os grafismos 238 a 245 são um conjunto de zoomorfos de coloração branca, tamanho reduzido, totalmente preenchidos e estando uma altura de 2,25 metros do solo (ver figura 129). Os grafismos 206 a 209 são um conjunto de antropomorfos de coloração branca, parcialmente preenchidos e estando uma altura de 2,1 metros do solo (ver figura 130).

Por fim, o conjunto gráfico rupestre do sítio apresenta uma predominância de antropomorfos, a existência de antropomorfos com os membros superiores e alongados com adorno na cabeça, alguns tipos de zoomorfos e antropomorfos descritos por Guidon (1985 b, 1991) como sendo pertencentes do complexo estilístico Serra Talhada e algumas sequências de miniaturas, mas possuindo grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento.

6.1.10 Toca do Pitombi I

No local foram registrados 212 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo que 105 apresentam forma de antropomorfo, 45 com forma de zoomorfos e 62 com o *design* de ideomorfos, estando a uma altura média de 1 metro. Quanto ao preenchimento das imagens, 159 possuem o preenchimento completo, 35 com preenchimento parcial e 18 com ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno.



Figura 131. Grafismos 21 e 22. Antropomorfos de perfil lateral e frontal no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 132. Grafismos 158 a 166. Antropomorfos e ideomorfos de coloração branca no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre do sítio apresenta uma predominância de antropomorfos, totalmente preenchidos, os grafismos 21 e 22 são dois antropomorfos totalmente preenchidos, de perfil lateral e frontal, com os membros superiores e inferiores alongados (ver figura 131). Os grafismos 158 a 166 são um conjunto de antropomorfos e zoomorfos de coloração branca, que se sobrepõem aos grafismos de coloração vermelha (ver figura 132).

Por fim, as pinturas rupestres do sítio estão bastante intemperizadas por conta de agentes naturais, observa-se a ausência significativa de grafismos de contorno aberto com ou sem preenchimento, mas a existência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, a pequena miniatura de antropomorfos e grafismos, classificados por Guidon (1991) dentro do conjunto do Complexo Estilístico Serra Talhada em conjunto com o estilo Serra da Capivara, ambos pertencentes à tradição Nordeste de pinturas rupestres. Outro ponto é a existência de grafismos geometrizes de coloração branca que se sobrepõem aos grafismos de coloração vermelha, demonstrando uma cronologia relativa no local.

6.1.11 Toca da Invenção

O sítio arqueológico é composto por três painéis com a presença de 180 grafismos rupestres, 94 pinturas e 86 gravuras, possuindo três painéis rochosos: A, B e C. O painel A encontra-se na frente da área escavada do sítio, presença da maioria das gravuras rupestres e algumas pinturas esparsas, enquanto os painéis B e C localizam-se na parte direita do sítio, próximos ao caldeirão natural do sítio, onde se localizam a quase totalidade das pinturas e poucas gravuras.

O registro rupestre do sítio demonstra a seguinte configuração: 21 antropomorfos, 52 zoomorfos e 21 ideomorfos, com uma dimensão vertical média com 20,49 cm e dimensão horizontal média 17,77 cm, com uma espessura do traço de 0,79 cm. A altura média dos grafismos é de 1,22 metro, com altura mínima de 62 cm e máxima de 2,60 metros, já quanto o preenchimento, 50 grafismos apresentam preenchimento total, 34 preenchimento parcial e 10 com ausência de preenchimento (ver gráficos 11 e 12).

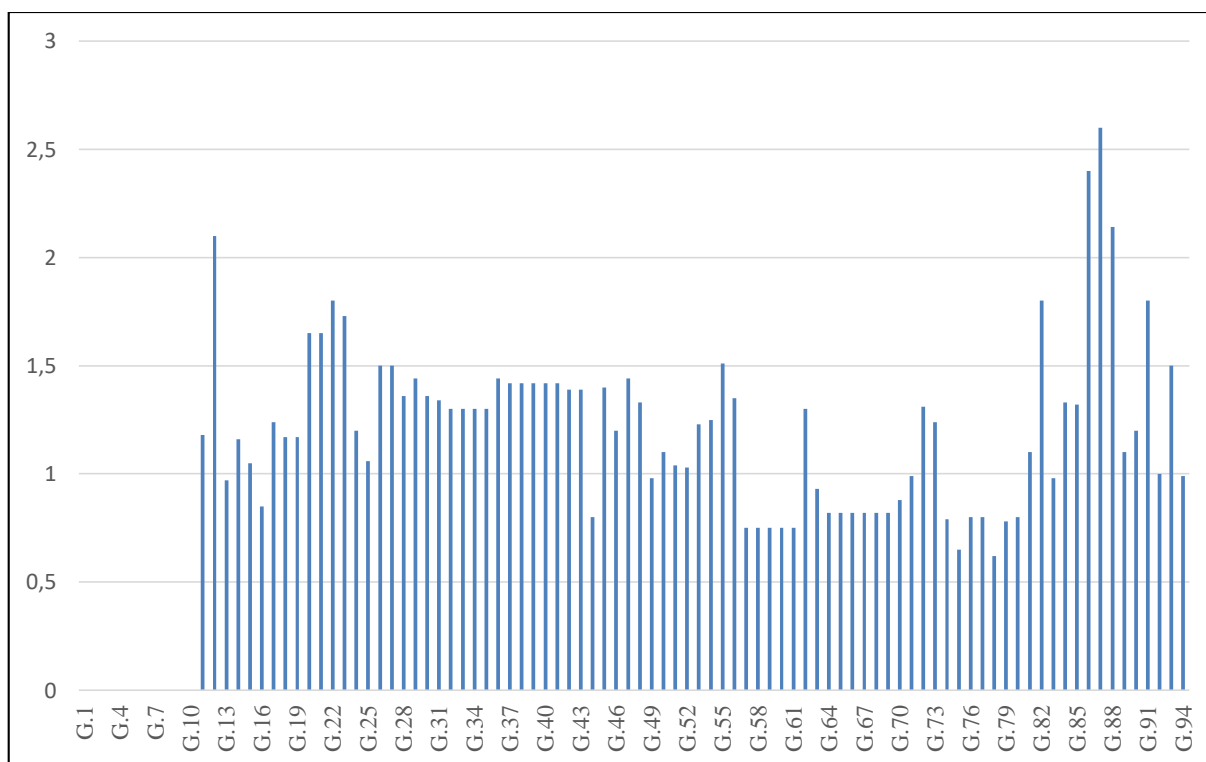


Gráfico 11. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Invenção.

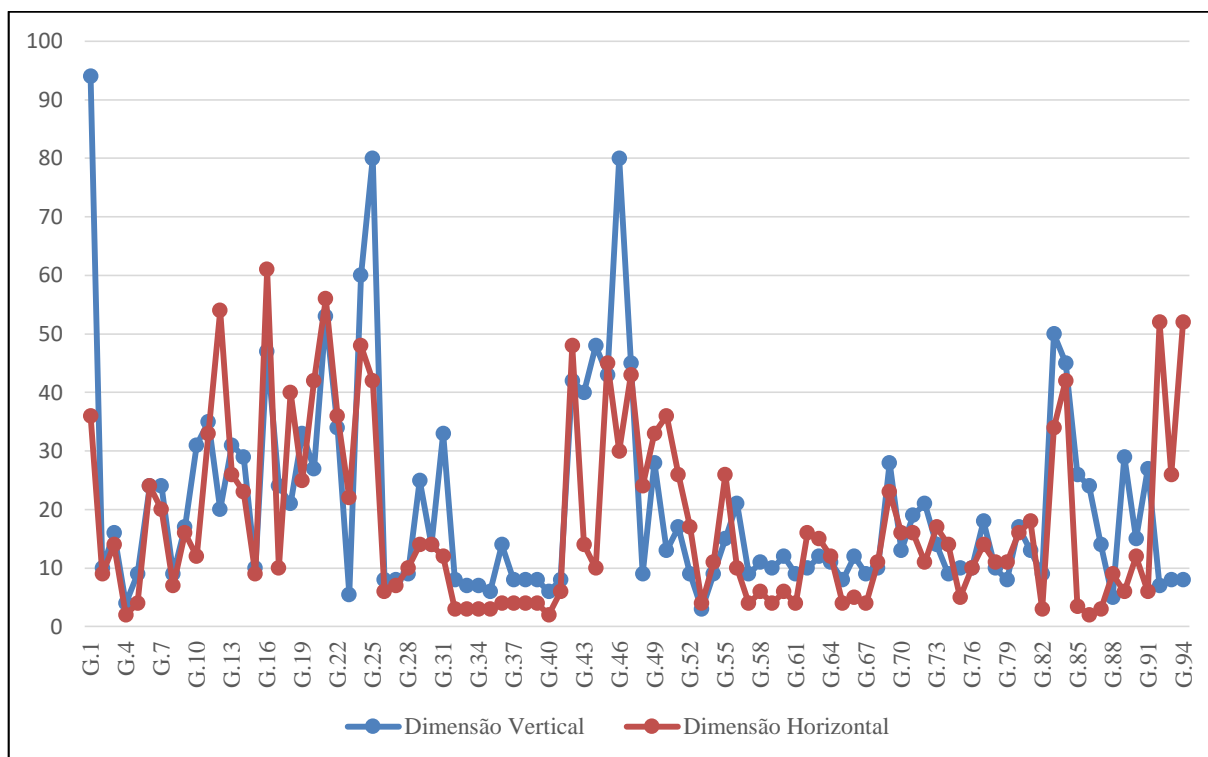


Gráfico 12. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Invenção.



Figura 133. Grafismo 48 a 55. Zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 134. Grafismos 57 a 61. Antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 135. Grafismo 84. Zoomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto de grafismos 48 a 55 é um conjunto de zoomorfos no paredão rochoso do sítio, onde se observa a existência de grafismos de contorno aberto, de coloração branca, sem preenchimento interno e sendo sobreposto por grafismos de zoomorfos de coloração vermelha (ver figura 133).

Os grafismos 57 a 61 são um conjunto de antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos, encenando uma espécie de ritual com uma espécie de objeto cultural nas mãos, e estando a uma altura de 75 cm do solo (ver figura 134). O grafismo 84 é um zoomorfo de coloração vermelha, com o contorno aberto, ausente de preenchimento, e estando a uma altura de 1,32 metro do solo (ver figura 135).

Por fim, nota-se no presente local a presença de grafismos de contorno aberto e sem preenchimento, em especial zoomorfos, alguns grafismos de zoomorfos descritos por Guidon (1985 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, alguns segmentos de miniaturas e ausência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados.

6.1.12 Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó

No local foram registrados 76 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 16 antropomorfos, 9 zoomorfos e 51 ideomorfos. A espessura média do traço dos grafismos aferidos foi de 0,825 cm, as dimensões médias verticais e horizontais são de 10,96 cm e 8,42 cm, respectivamente, e estando a uma altura média de 2,44 metros. Quanto ao preenchimento das imagens, 48 grafismos apresentam preenchimento total, 18 preenchimento parcial e 10 sem preenchimento, apenas tendo o contorno da imagem (ver gráficos 13 e 14).

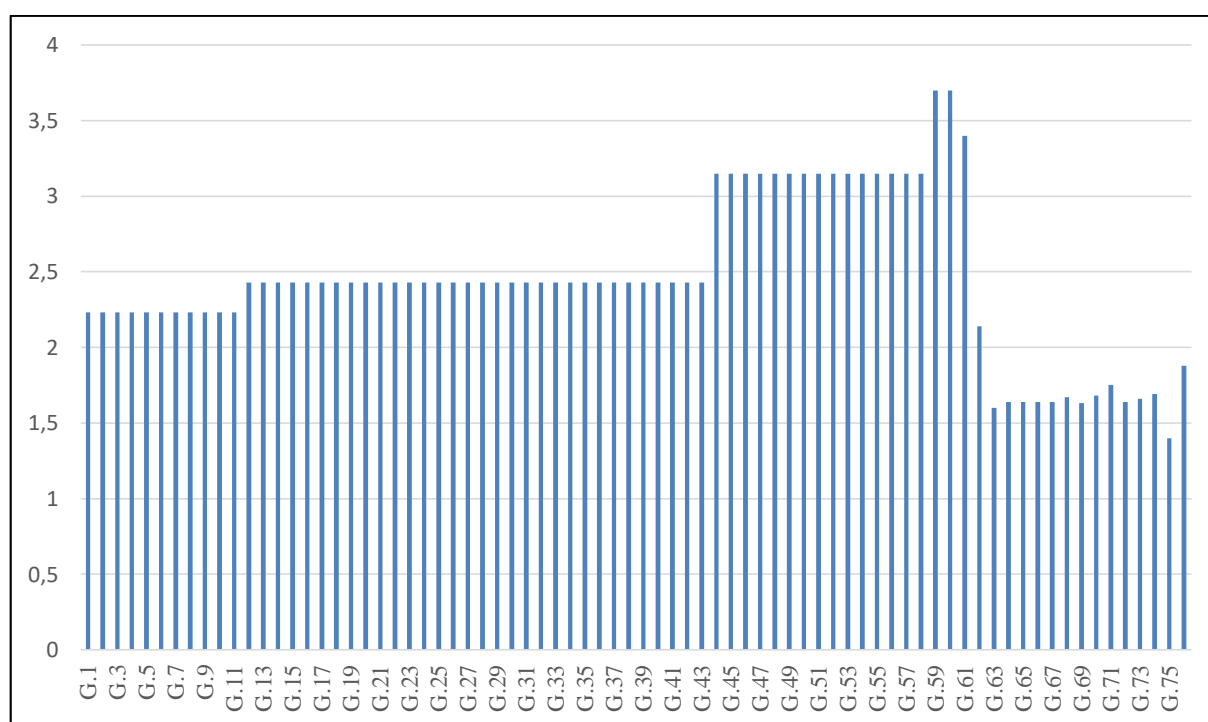


Gráfico 13. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.

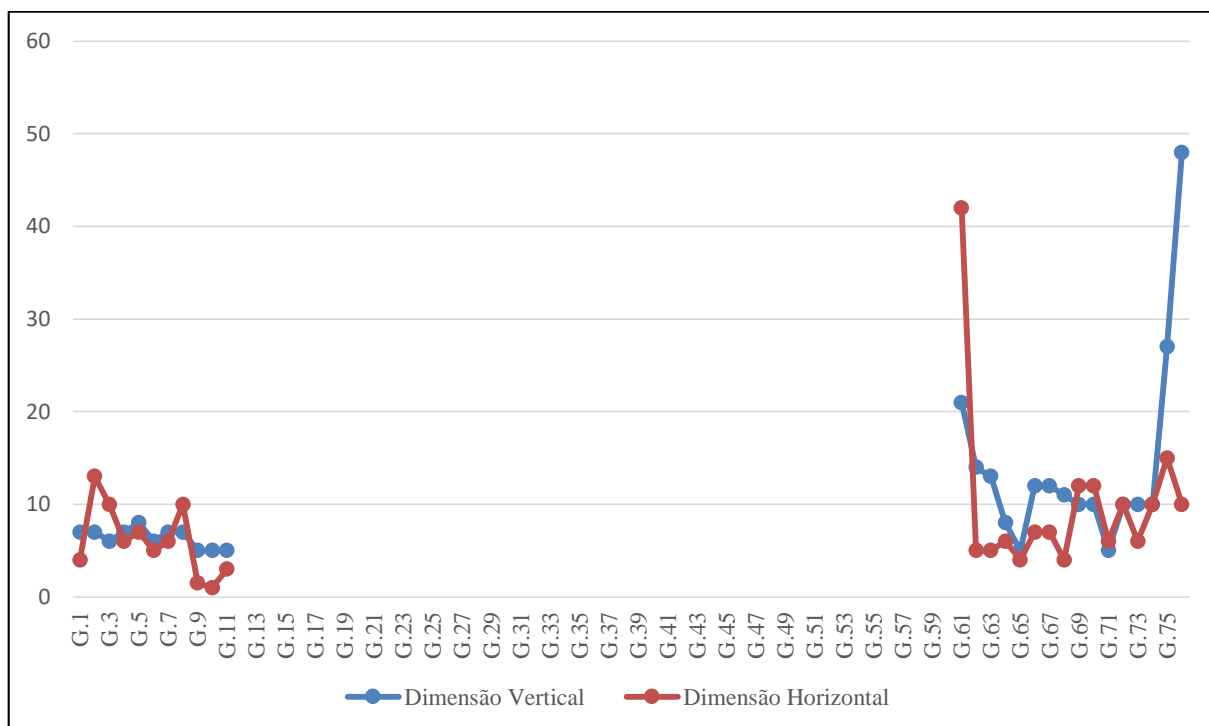


Gráfico 14. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Roça do Rafael do sítio do Mocó.



Figura 136. Grafismo 1 a 9. Sequências de ideomorfos, antropomorfos e zoomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 137. Grafismo 12 ao 14. Um ideomorfo e dois antropomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 138. Grafismo 44 a 56. Sequência de ideomorfos no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio é predominantemente composto de ideomorfos com padrões geométricos, poucos antropomorfos e raros zoomorfos distribuído ao longo do paredão rochoso. Os grafismos de 1 a 9 são recorrência de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos com o traço espesso, bastante intemperizados por agentes naturais, totalmente preenchidos e estando 2,23 metros de altura do solo (ver figura 136).

Os grafismos 12, 13 e 14 são um idemorfo e dois antropomorfos com traços geometrizarantes, o primeiro totalmente preenchido e os outros dois ausentes de preenchimento e estando a uma altura de 2,43 metros do solo (ver figura 137). Os grafismos 44 a 56 são uma sequência de ideomorfos, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 3,15 metros do solo do sítio (ver figura 138).

Por fim, o registro gráfico rupestre do sítio é caracterizado por ideomorfos com traços geometrizarantes de coloração vermelha e amarela, algo que destoa dos outros sítios da pesquisa, de difícil reconhecimento em virtude de suas formas. Nota-se poucos grafismos de contorno aberto com e/ou preenchimento, no caso antropomorfos, também ausência de miniaturas em sequência e a ausência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados.

6.1.13 Toca do Baixão das Mulheres I

No local foram registrados 351 grafismos rupestres, sendo todos pinturas, 188 grafismos de antropomorfos, 2 de fitomorfos, 107 de zoomorfos e 54 de ideomorfos. A espessura média dos grafismos aferidos é de 0,48 cm, e estando a uma altura média de 4,33 metros. As dimensões médias verticais e horizontais dos grafismos são de 13,91 cm e 8,37 cm, quanto aos preenchimentos dos grafismos, são classificados da seguinte forma: 284 com preenchimento completo, 51 com preenchimento parcial e 16 sem preenchimento, contando apenas com o contorno (ver gráficos 15 e 16).

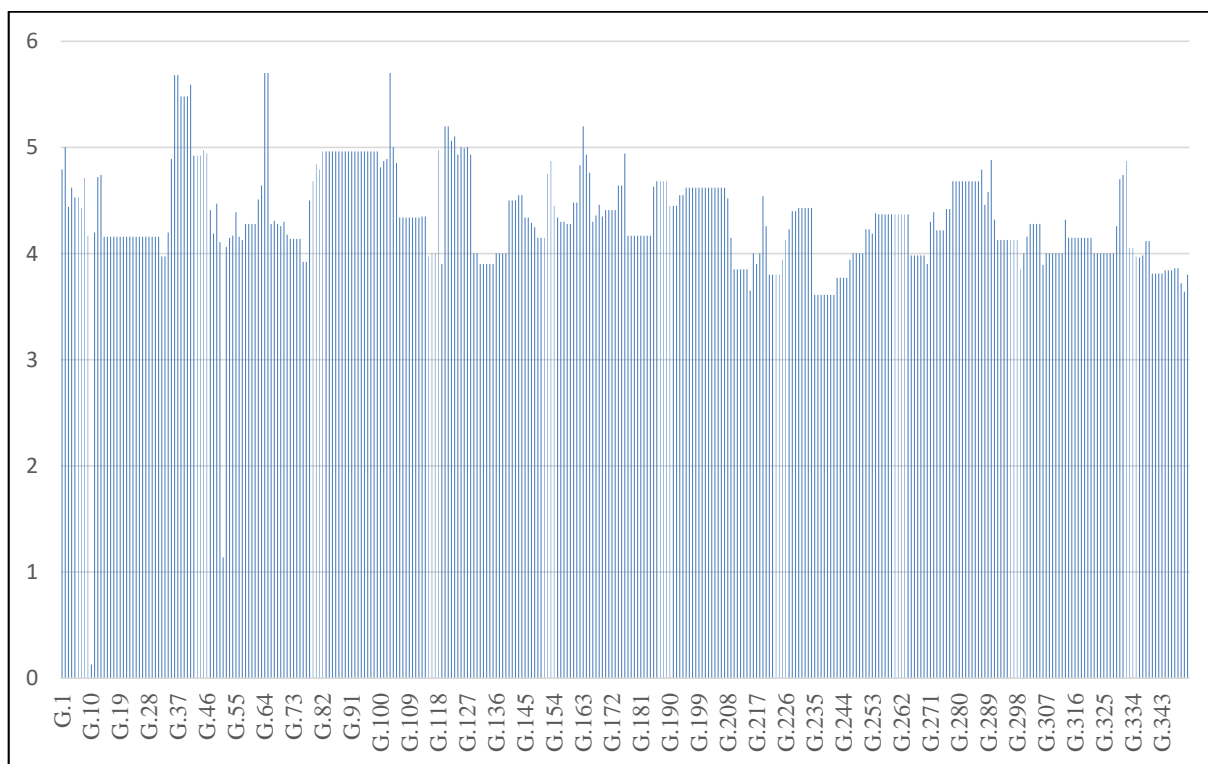


Gráfico 15. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico do Toca do Baixão das Mulheres I

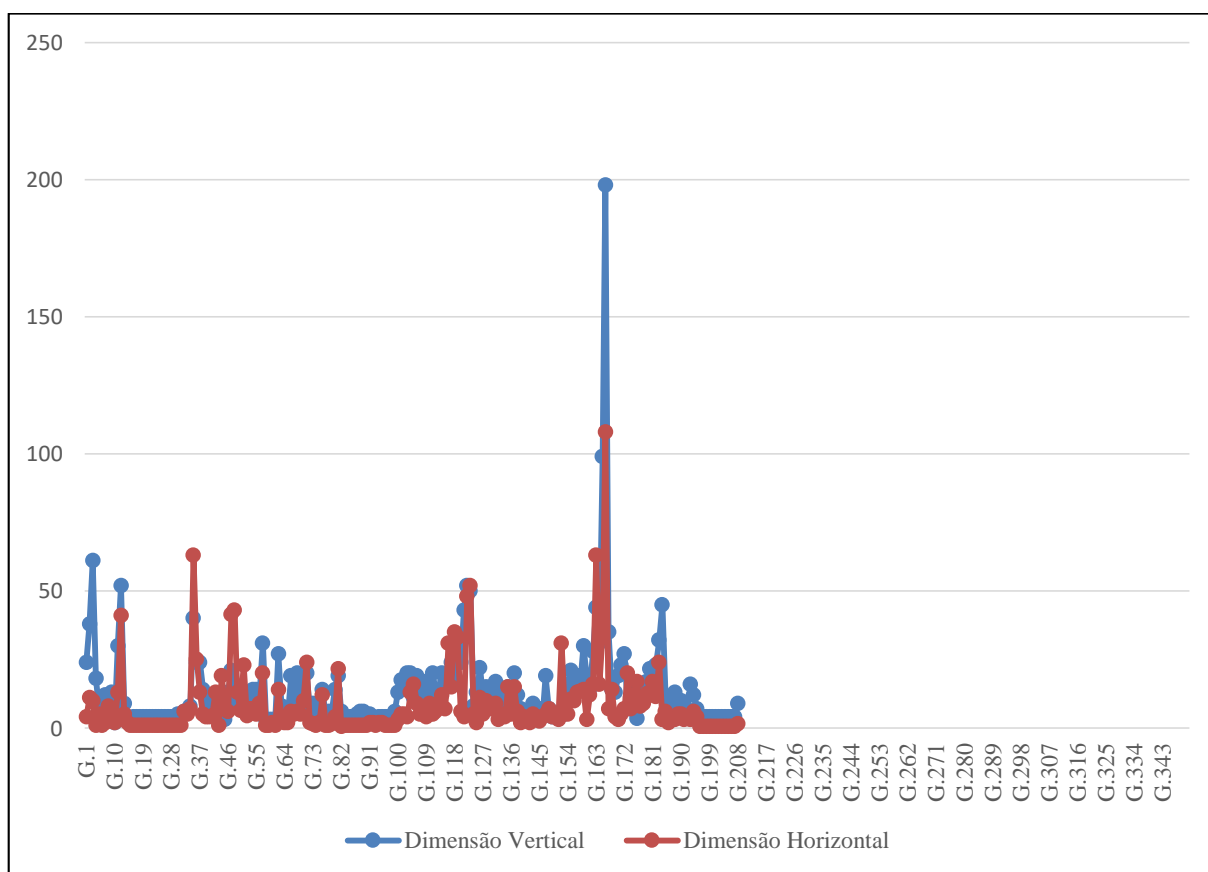


Gráfico 16. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão das Mulheres I.

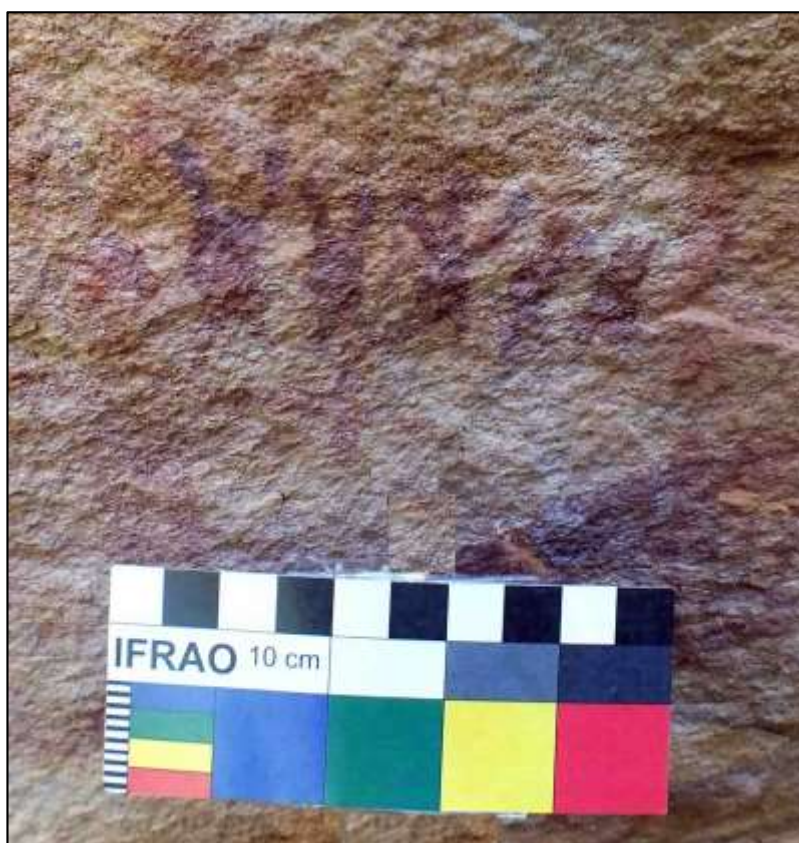


Figura 139. Grafismo 58 a 61. Cinco antropomorfos no paredão rochoso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 140. Grafismo 82 a 89. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 141. Grafismo 162. Antropomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 142. Grafismo 177 a 184. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 143. Grafismo 230 a 235. Cena da árvore no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 144. Grafismo 292 a 298. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre é constituído por antropomorfos, em sua maioria, distribuídos ao longo do paredão rochoso do sítio, desta maneira, os grafismos 58 a 61 são um conjunto de antropomorfos de perfil frontal, coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 4,28 metros do solo (ver figura 139). Os grafismos 82 a 89 são um conjunto de antropomorfos no paredão rochoso, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 4,96 metros do solo (ver figura 140). O grafismo 162 é um

antropomorfo de perfil frontal, coloração vermelha, totalmente preenchido e estando a uma altura de 4,83 metros do solo (ver figura 141).

Os grafismos 177 a 184 são um conjunto de zoomorfos de coloração vermelha parcialmente preenchidos, estando a uma altura de 4,17 metros do solo e podendo ser relacionados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, de acordo com a classificação de Guidon (1985 b, 1991) (ver figura 142). Os grafismos 230 a 235 são um conjunto de antropomorfos e um ideomorfo descrito como “cena da árvore” do etilo Serra Capivara, de acordo com Guidon (1991), de coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 4,43 metros do solo (ver figura 143).

Por fim, nota-se no local a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, a presença de alguns tipos de miniaturas de antropomorfos e grafismos descritos por Guidon (1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figura 144).

6.1.14 Toca da Ema do Sítio do Brás I

No sítio Toca da Ema do Sítio do Brás I foram registrados 643 grafismos rupestres, sendo 355 figuras como antropomorfos, 2 fitomorfos, 249 zoomorfos e 37 ideomorfos. Não foram aferidas as dimensões verticais e horizontais, altura dos grafismos e espessura por questão de ordem técnica. O preenchimento dos grafismos é segmentado da seguinte forma: 471 com preenchimento total, 99 com preenchimento parcial e 73 ausente de preenchimento, contando apenas com o contorno.

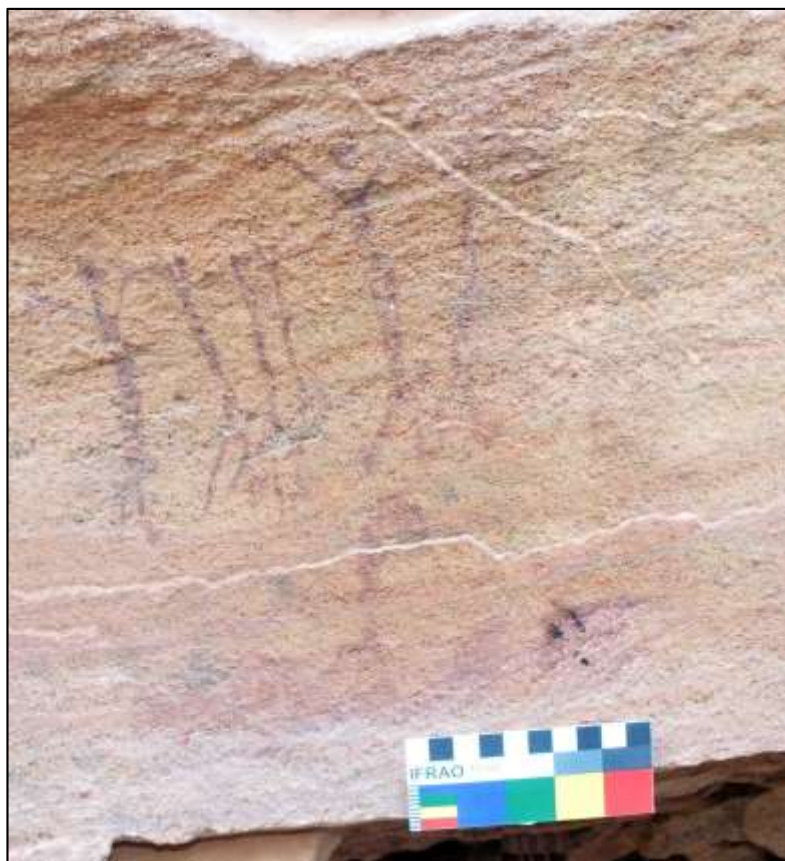


Figura 145. Grafismo 17 a 24. Conjuntos de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

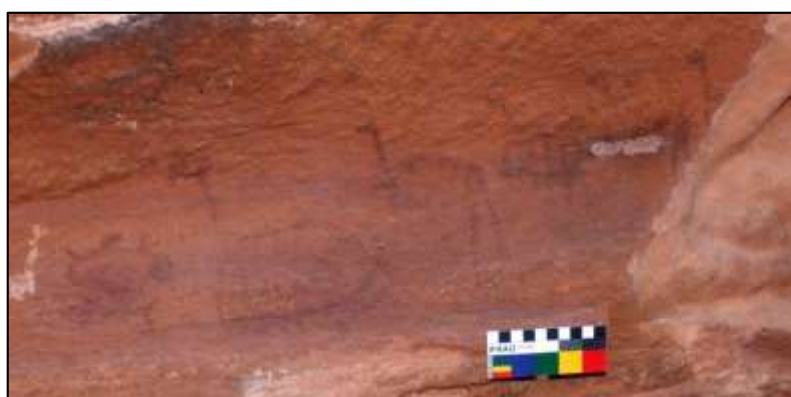


Figura 146. Grafismo 32 a 38. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 147. Grafismo 57 a 59. Três antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 148. Grafismo 421. Ideomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 149. Grafismo 641. Zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 150. Grafismo 643. Zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre apresentou uma predominância de antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso do sítio, destarte, os grafismos 17 a 24 são um conjunto de antropomorfos de coloração vermelha e totalmente preenchidos (ver figura 145). Os grafismos 32 a 38 são um conjunto de zoomorfos de coloração vermelha e parcialmente preenchidos (ver figura 146). Os grafismos 57 a 59 são três antropomorfos de perspectiva frontal, coloração vermelha e totalmente preenchidos (ver figura 147). O grafismo 421 é um ideomorfo de preenchimento parcial, segmentos ausentes e de coloração vermelha (ver figura 148). Os grafismos 641 e 643 são dois zoomorfos com traços geometrizes, coloração vermelha, parcialmente preenchidos e estando no solo do sítio, fruto de um provável deslocamento (ver figuras 149 e 150).

Por fim, nota-se no sítio a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou preenchimento e segmentos de miniaturas, mas observa-se a presença de alguns grafismos de zoomorfos descritos por Guidon (1985 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados e intrusão de elementos de geomoterizantes nos grafismos 641 e 643 (ver figuras 149 e 150), que fazem alusão ao estilo Serra Branca.

6.1.15 Toca do Caldeirão do Canoas I

O registro gráfico do sítio possui 87 pinturas rupestres, sendo 36 antropomorfos, 2 fitomorfos, 35 zoomorfos e 14 ideomorfos, com uma espessura média do traço de 0,72 cm. A altura média dos grafismos é de 1,50 metro, com ponto mínimo de 26 cm e máximo de 2,30 metros. As dimensões médias verticais e horizontais são de 10,67 cm e 7,7 cm, respectivamente. Quanto ao preenchimento dos grafismos, 73 possuem preenchimento completo, 11 parcial e 3 sem preenchimento, possuindo apenas o contorno (ver gráficos 17 e 18).

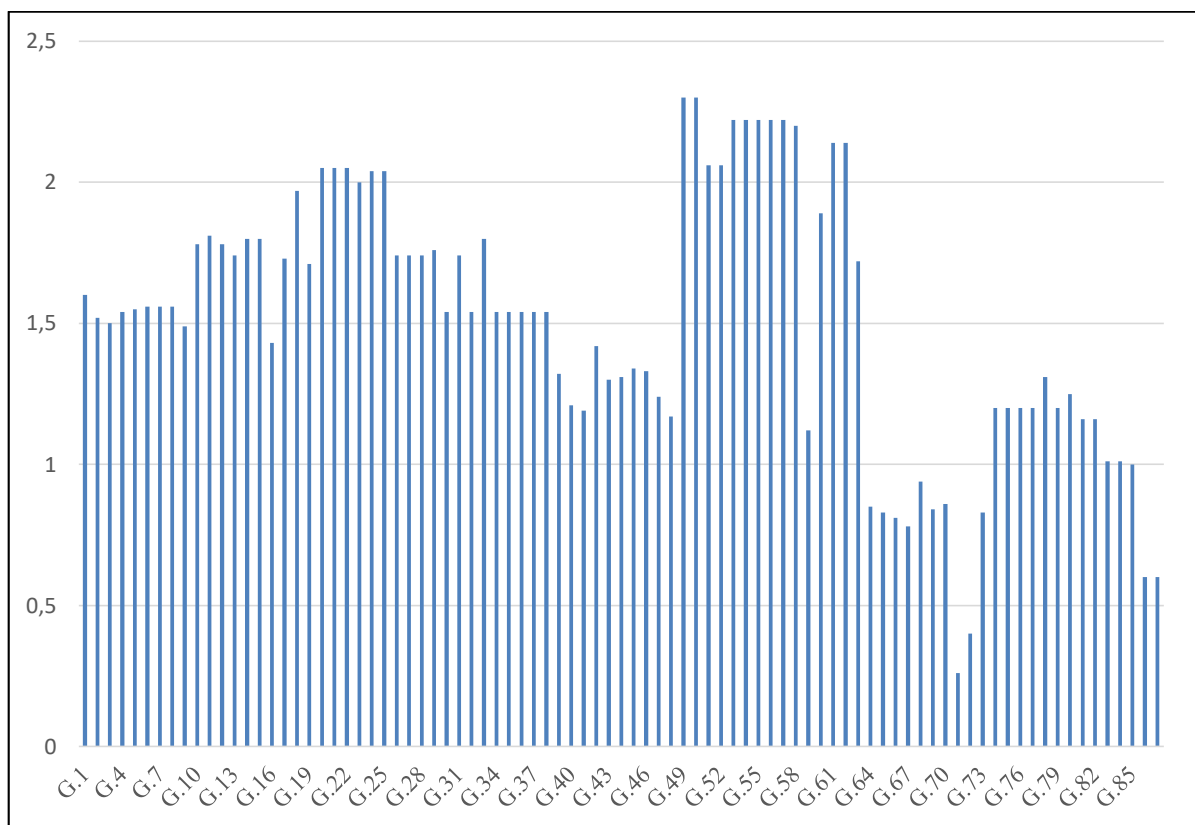


Gráfico 17. Altura em metros dos grafismos rupestres no sítio arqueológico Toca do Caldeirão do Canoas I.

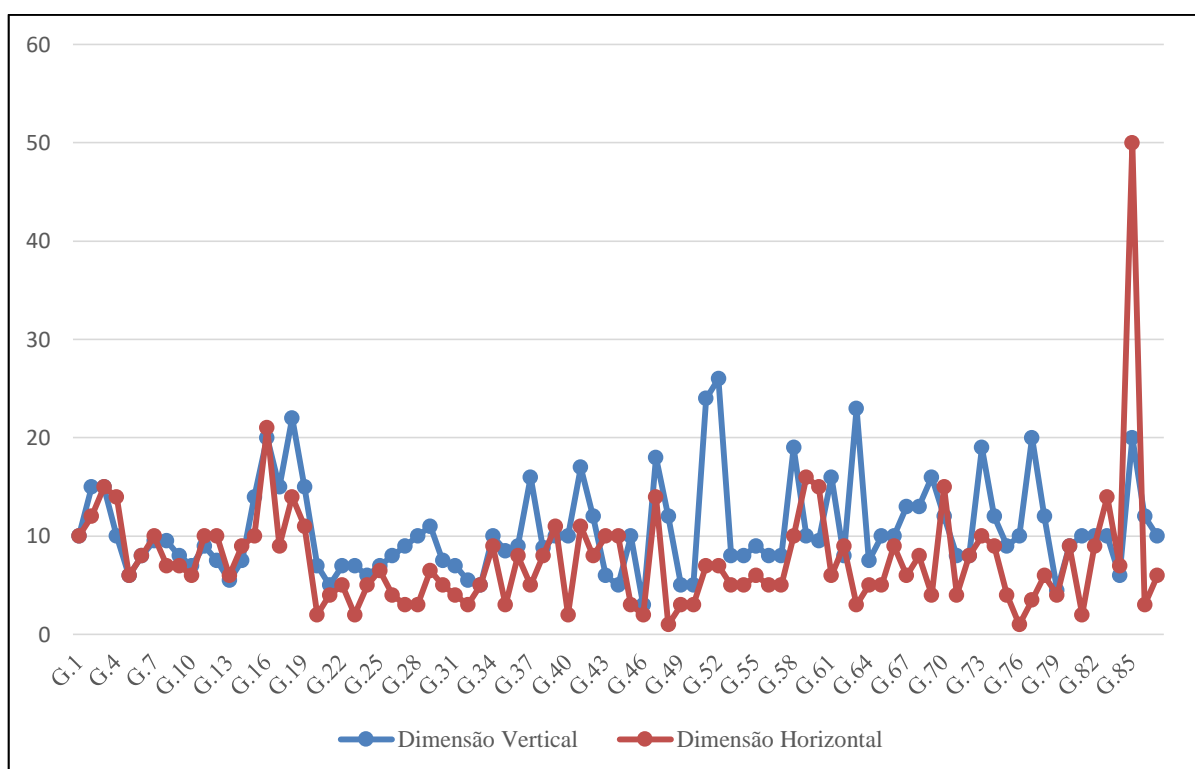


Gráfico 18. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres da Toca do Caldeirão do Canoas I.



Figura 151. Grafismos 61 e 62. Antropomorfo e ideomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 152. Grafismo 85. Ideomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio é composto por grafismo de antropomorfos e zoomorfos, estando a uma altura inferior a 2,5 metros do solo. Os grafismos 61 e 62 são um antropomorfo de corpo alongado e membros superiores e inferiores menos e estando a 2,14 metros de altura (ver figura 151).

O grafismo 85 é composto por dois ideomorfos, um sobrepondo o outro, um com traços mais finos e outro com traços mais espessos, formando uma espécie de retângulo segmentado por linhas verticais e uma linha horizontal no centro da figura, de coloração vermelha e estando a 1 metro de altura do solo (ver figura 152). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou preenchimento no interior, sequências de miniaturas e grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, típicos do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.16 Toca da Serrinha I

No local foram registrados 214 grafismos, todos pinturas, 107 antropomorfos, 73 zoomorfos e 34 ideomorfos, com uma espessura média dos grafismos aferidos de 0,66 cm. Não foi possível mensurar alturas de todos os grafismos, tendo em vista a localização da maioria dos grafismos no alto paredão rochoso do sítio e a retirada da passarela de acesso, inviabilizou as fotografias com escala e medições com a trena eletrônica. Dentro desse contexto, foi usada a numeração da foto e marcação por feixe de laser verde para marcar a contagem dos grafismos e realizar suas classificações nas categorias propostas, apenas 31 grafismos foram medidos no sítio.

A altura média dos 31 grafismos mensurados é de 2,22 metros, com ponto mínimo de 1,15 metro e máximo de 2,84 metros. A dimensão vertical e horizontal média é de 15,51 cm e 11,64 cm respectivamente, no que tange ao preenchimento, 165 possuem preenchimento total, 29 preenchimento parcial e 20 sem preenchimento, apenas o contorno que forma a imagem (ver gráficos 19 e 20).

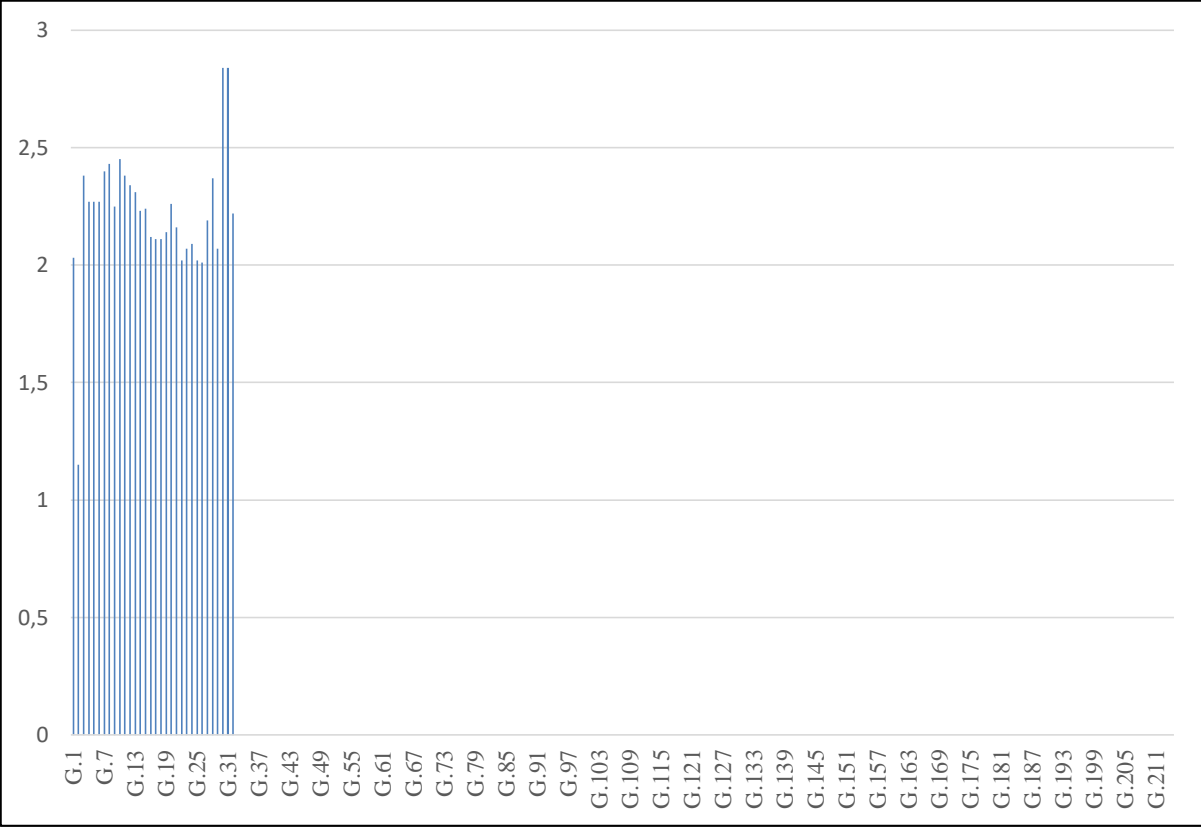


Gráfico 19. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Serrinha I.

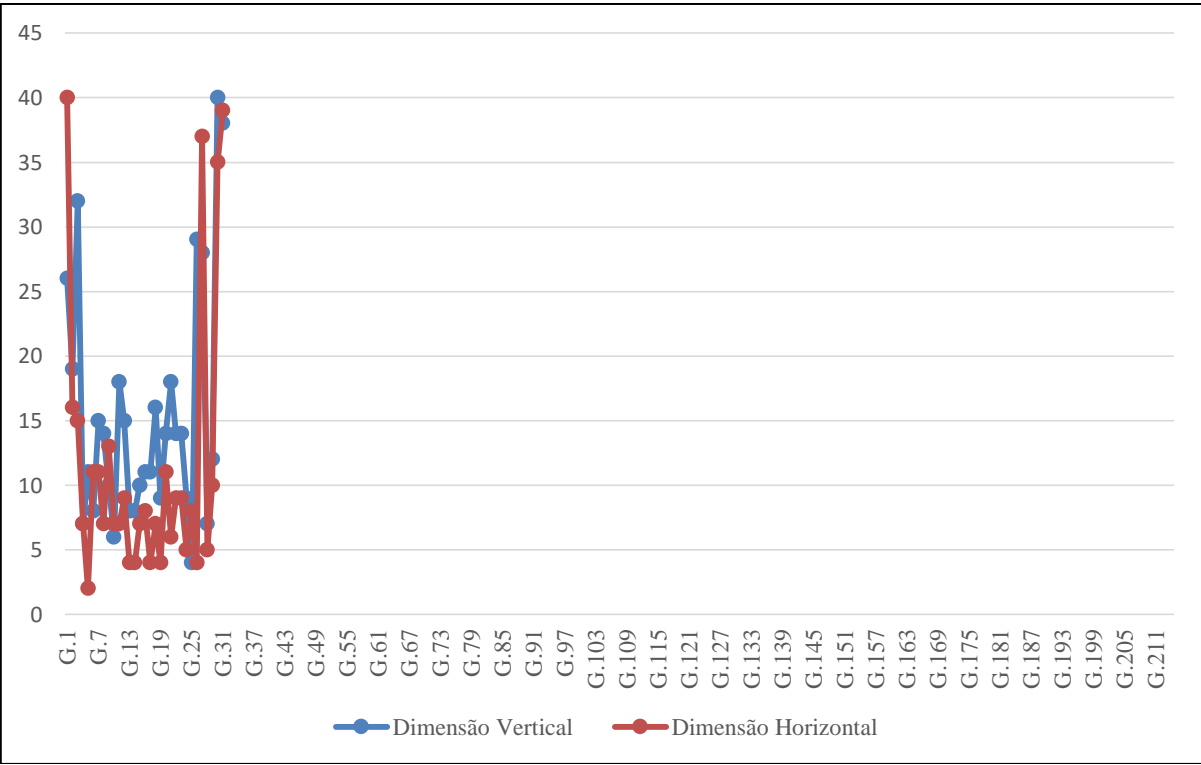


Gráfico 20. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Serrinha I.



Figura 153. Grafismo 7 a 28. Cena de caça. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 154. Grafismos 30 e 31. Zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 155. Grafismo 37. Zoomorfo com o contorno aberto sem preenchimento. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 156. Conjunto de grafismos no paredão rochoso, onde um grafismo de contorno aberto se sobrepõe sobre um antropomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 157. Grafismo 108 a 114. Zoomorfos com o preenchimento total. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre do sítio apresentou uma predominância de antropomorfos e zoomorfos, infelizmente, devido à altura elevada de um segmento de painéis rupestres e ausência de uma passarela instalada na época do levantamento, não é possível aferir as dimensões verticais e horizontais, espessura do traço e altura de todas as pinturas do sítio. Optou-se pelo registro fotográfico com uso do protocolo de pesquisa e o uso de caneta a laser para a marcação na foto, ou seria quase impossível distinguir a numeração dos grafismos.

Os grafismos 7 a 28 são um conjunto de antropomorfos em uma cena de caça totalmente preenchidos, de coloração vermelha, estando a uma altura superior 2 metros do solo e classificado por Pessis e Guidon (2007) como pertencentes ao estilo Serra Branca (ver figura 153). Os grafismos 30 e 31 são dois zoomorfos de coloração vermelha e parcialmente preenchidos (ver figura 154). O grafismo 37 é um zoomorfo de contorno e sem preenchimento,

de coloração vermelha e com o contorno aberto estando na parte superior do painel rochoso do sítio, descrito por Guidon (1985 b, 1991) como pertencente ao Complexo estilístico Serra Talhada (ver figura 155).

O conjunto grafismos na parte superior do sítio demonstra a presença de um grafismo de contorno aberto e sem preenchimento, em situação de sobreposição sobre outros grafismos no painel rupestre (ver figura 156). Os grafismos 108 a 114 são zoomorfos totalmente preenchidos, de coloração vermelha, estando em um segmento superior do abrigo e que podem ser relacionados ao Complexo Estilístico Serra Talhada, se compararmos com Guidon (1985 b, 1991) (ver figura 157).

Por fim, observa-se a presença de grafismos de contorno aberto sem preenchimento e com elementos de sobreposição, alguns segmentos de miniaturas de antropomorfos e zoomorfos classificados como pertencentes ao grupo do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.17 Toca do Baixão do Perna I

No local foram registrados 487 grafismos rupestres, sendo todos pinturas, 196 antropomorfos, 1 fitomorfo, 158 zoomorfos e 132 ideomorfos. A espessura média dos grafismos aferidos é de 0,52 cm e estando a uma altura média de 1,71 metro. As dimensões médias verticais e horizontais dos grafismos são de 11,09 cm e 7,40 cm, quanto ao preenchimento dos grafismos, são classificados da seguinte forma: 433 com preenchimento completo, 33 com preenchimento parcial e 21 sem preenchimento, contando apenas com o contorno (ver gráficos 20 e 21).

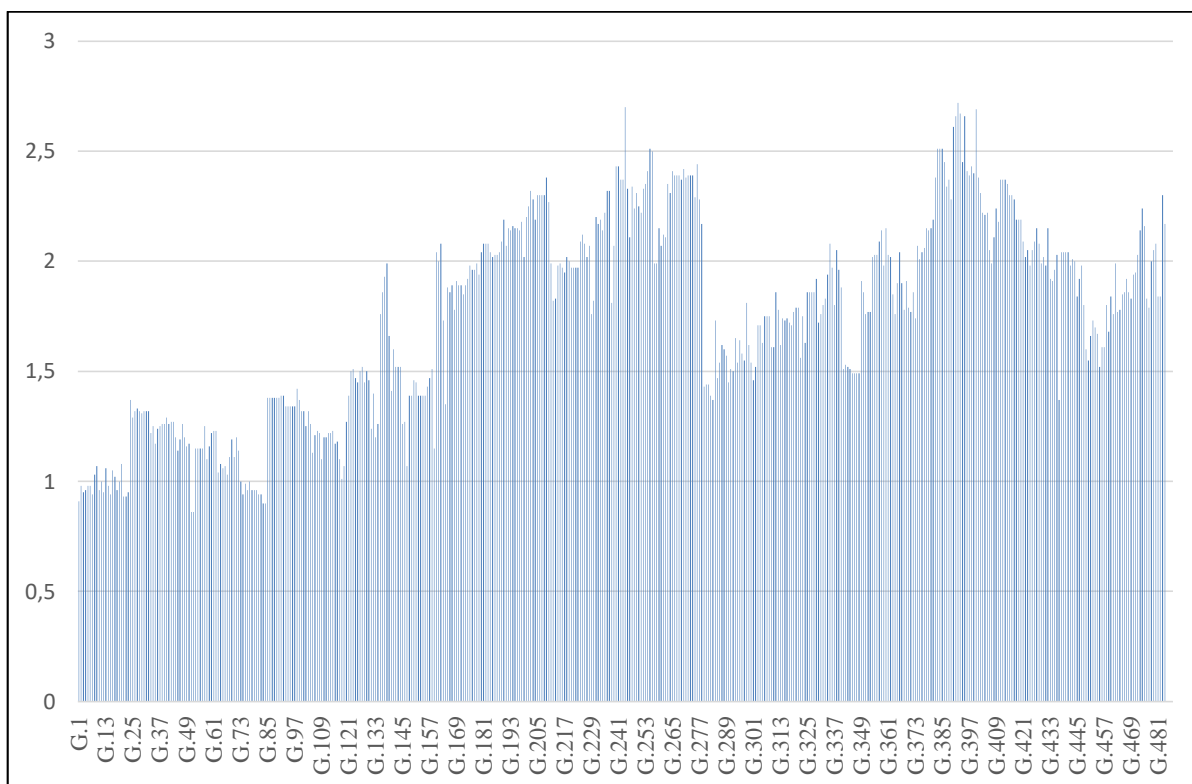


Gráfico 21. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna I.

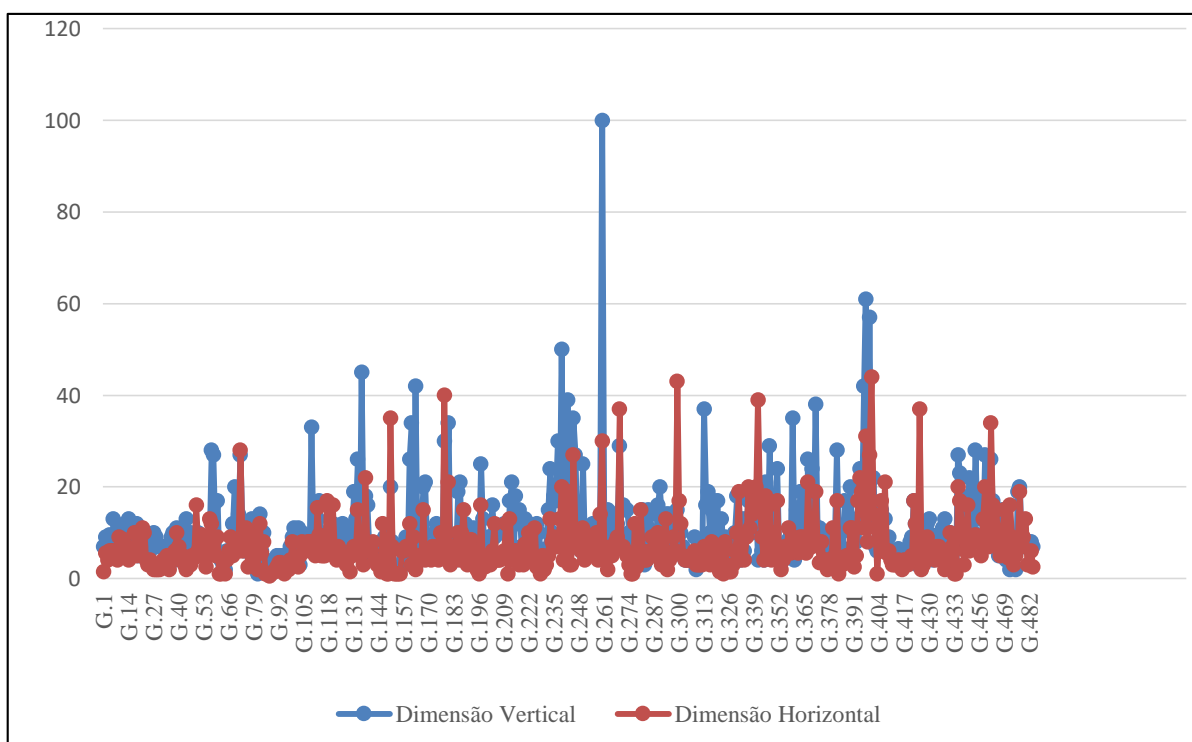


Gráfico 22. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão Perna I.



Figura 158. Grafismo 400. Ideomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 159. Grafismo 451. Ideomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 160. Grafismo 453. Zoomorfo com o contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre é constituído, em sua maioria, por antropomorfos distribuídos ao longo do sítio, dessa forma, o grafismo 400 é um ideomorfo de coloração vermelha, com parte do contorno aberto, ausência de preenchimento e estando a uma altura superior de 2,69 metros do solo (ver figura 158). O grafismo 451 é um ideomorfo de coloração vermelha, parcialmente preenchido e estando a uma altura de 1,6 metro do solo (ver figura 159). O grafismo 453 é um zoomorfo com o contorno aberto e sem preenchimento, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,7 metro do solo (ver figura 160).

Por fim, nota-se no local a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, grafismos de contorno aberto, segmentos de miniaturas e grafismos descritos na tipologia de Guidon (1985 a, 1985 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, um dos sítios com os registros mais abundantes dessa unidade no PNSC.

6.1.18 Toca da Roça do Sítio do Brás I

No local foram registrados 162 grafismos rupestres, 24 gravuras e 162 pinturas, sendo 88 antropomorfos, 15 zoomorfos e 59 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,74 cm. Os grafismos estão a uma média de 1,73 metro do solo, com ponto mínimo de 29 cm e ponto máximo de 2,9 metros de altura. As dimensões verticais e horizontais médias são de 12,19 cm e 10,18 cm respectivamente, sendo que 133 grafismos apresentam preenchimento total, 19 preenchimento parcial e 10 com ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 23 e 24).

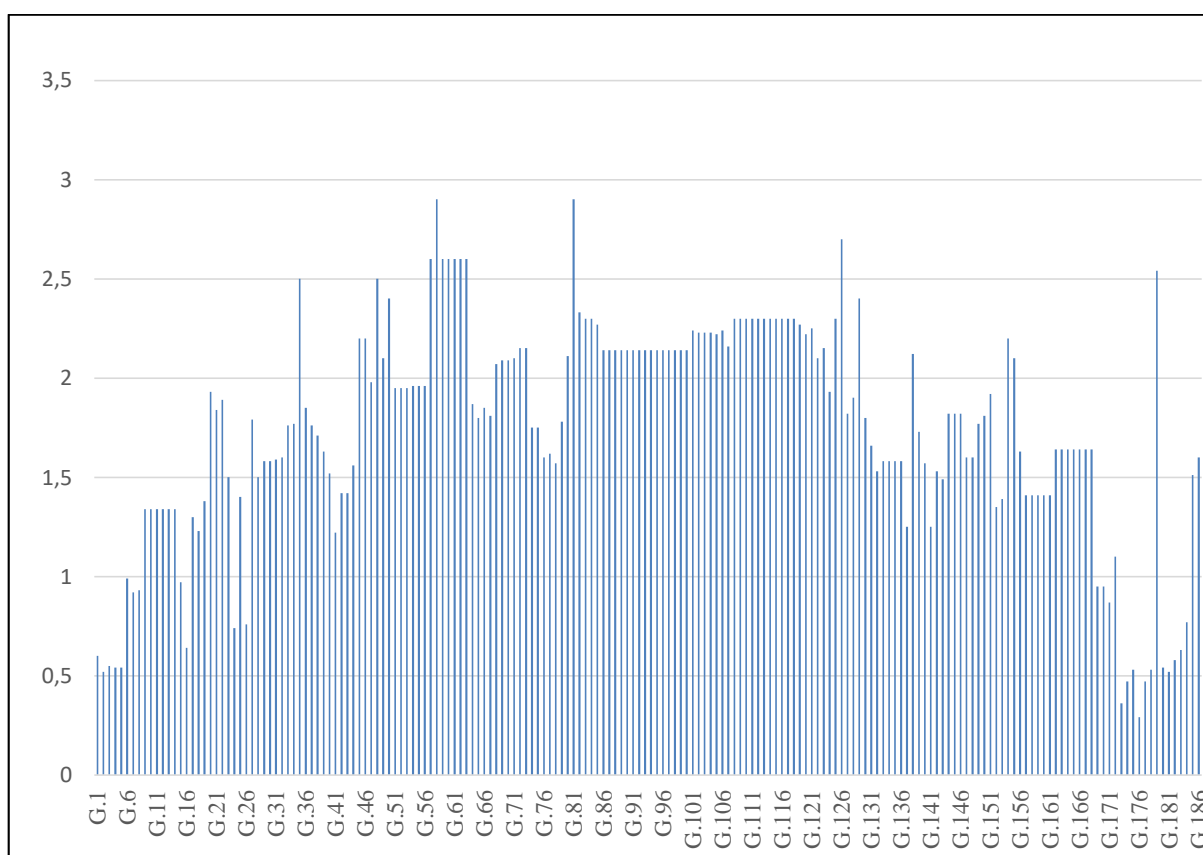


Gráfico 23. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Roça do Sítio do Brás I.

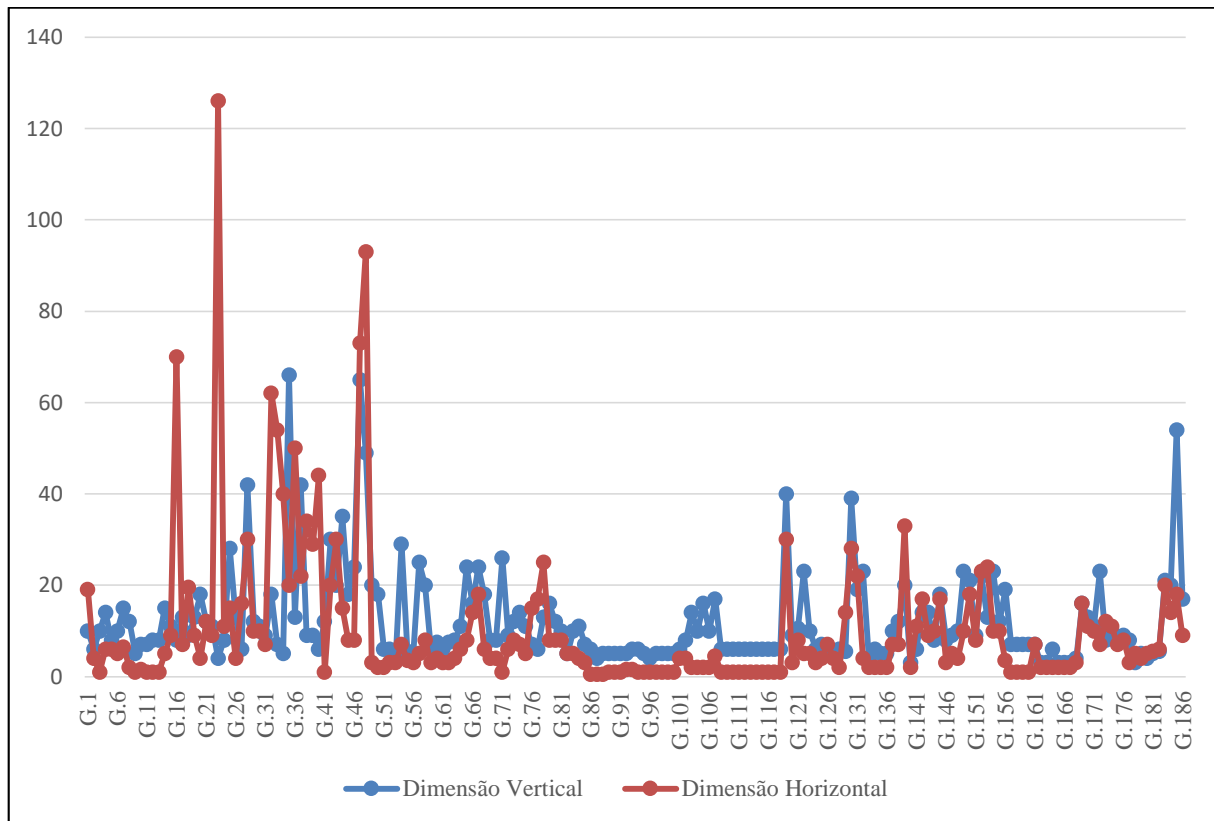


Gráfico 24. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Roça do Sítio do Brás I.



Figura 161. Grafismo 26. Antropomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 162. Grafismo 32. Ideomorfo sem preenchimento. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 163. Grafismo 32 a 38. Dois zoomorfos e cinco ideomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 164. Grafismo 47. Zoomorfo de contorno aberto sobreposto. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 165. Grafismos 80 e 81. Dois antropomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 166. Conjunto de zoomorfo e antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre predominante é de antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso, o grafismo 26 é um antropomorfo de perfil lateral, coloração vermelha, preenchido parcialmente e estando a uma altura de 76 cm do solo (ver figura 161).

O grafismo 32 é um ideomorfo de coloração vermelha, ausente de preenchimento, traço geometrizar e estando a uma altura de 1,6 metro do solo (ver figura 162). Os grafismos 32 a 38 são um conjunto de dois zoomorfos e cinco ideomorfos e coloração vermelha, três ausentes de preenchimento e dois com o preenchimento completo e estando a uma altura superior de 1,59 metro do solo (ver figura 163).

O grafismo 47 é um antropomorfo com o contorno aberto e preenchido com uma coloração amarela, traço de cor vermelha, sobreposto por um zoomorfo de coloração vermelha e estando a uma altura de 2,5 metros de altura (ver figura 164). Os grafismos 80 e 81 são dois antropomorfos de coloração vermelha totalmente preenchidos e estando a uma altura superior 2,09 metros do solo (ver figura 165). O conjunto de antropomorfos e zoomorfos estão localizados no paredão rochoso, de coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura superior de 2,27 metros do solo (ver figura 166).

Por fim, nota-se no local a presença de um grafismo de contorno aberto, preenchido com a coloração amarela e sobreposto por um zoomorfo vermelho totalmente preenchido. Alguns grafismos podem ser descritos como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, de acordo com classificação de Guidon (1983 a, 1983 b, 1991) a ausência de grafismos com os membros superiores e inferiores alongados.

6.1.19 Toca do Caldeirão dos Rodrigues I

No local foram registradas 248 pinturas rupestres, 155 antropomorfos, 78 zoomorfos e 15 ideomorfos, com uma espessura do traço médio dos grafismos aferidos de 0,62 cm. Os grafismos estão a uma altura média de 1,99 metro, com um ponto mínimo de 88 cm e ponto máximo de 3,12 metros. A dimensão vertical média e horizontal é de 16,90 cm e 11,69 cm, respectivamente, sendo que 181 grafismos possuem preenchimento total, 61 preenchimento parcial e 6 ausentes de preenchimento, tendo apenas o contorno nas imagens (ver gráficos 25 e 26).

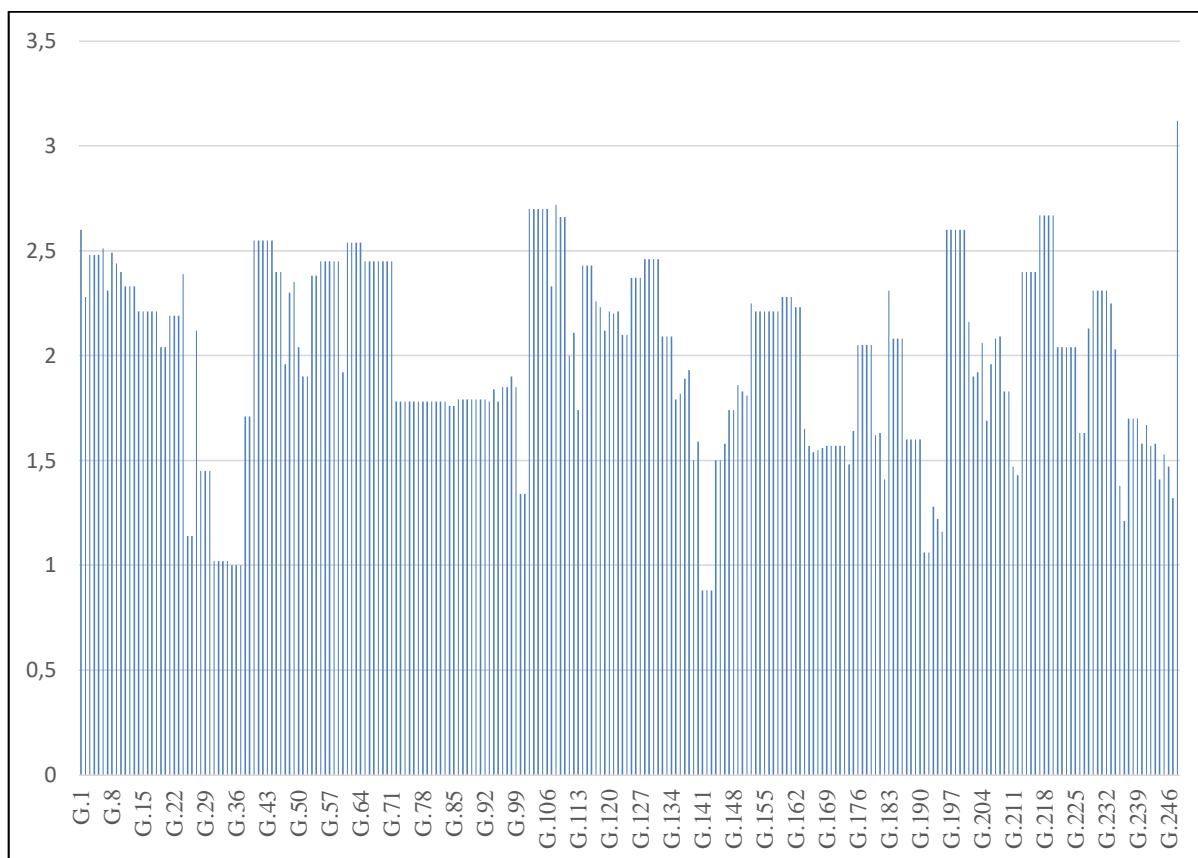


Gráfico 25. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Caldeirão dos Rodrigues I.

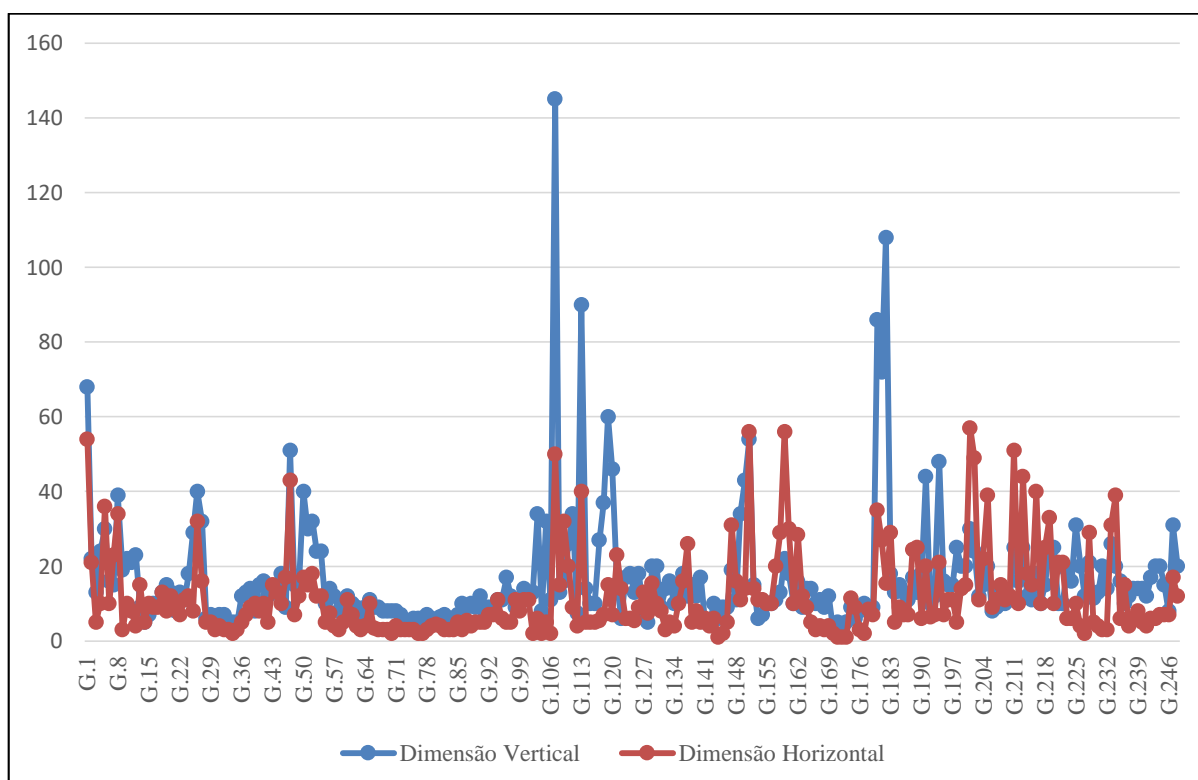


Gráfico 26. Aferição da dimensão verticais e horizontais dos grafismos rupestres do sítio Toca do Caldeirão dos Rodrigues I



Figura 167. Grafismo 28 a 30. Três antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 168. Grafismo 40 a 44. “Cena do cativo”, cinco antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 169. Grafismos 45 e 47. Dois antropomorfos e um zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 170. Grafismo 55. Um antropomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

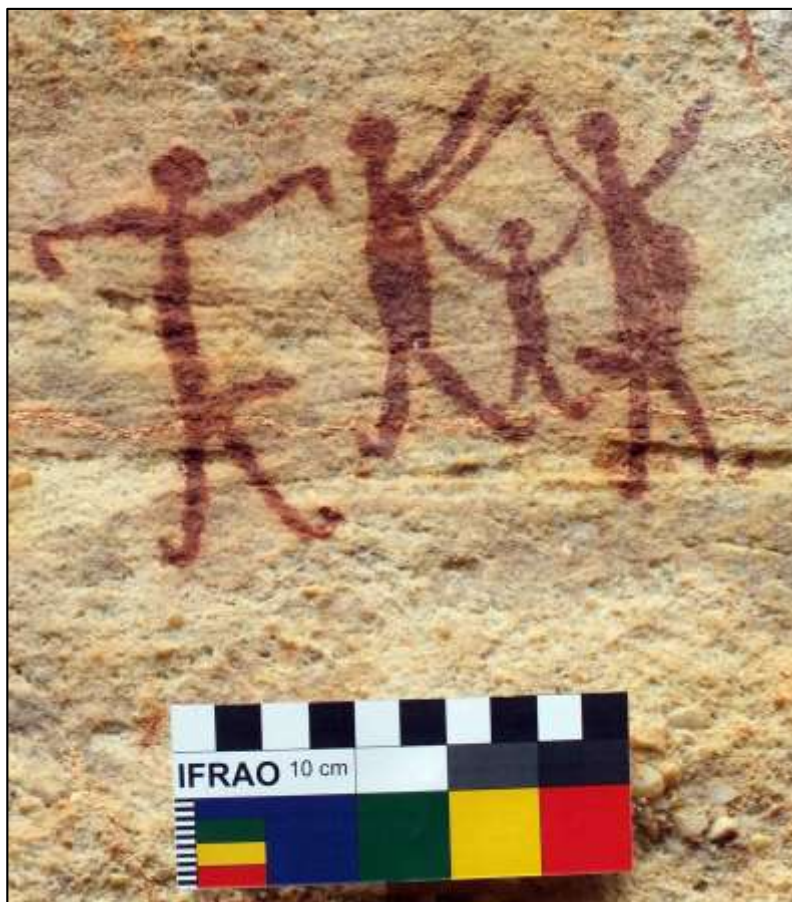


Figura 171. Grafismo 61 a 64. Quatro antropomorfos no paredão rochoso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 172. Grafismo 65 a 71. Sete antropomorfos no paredão rochoso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

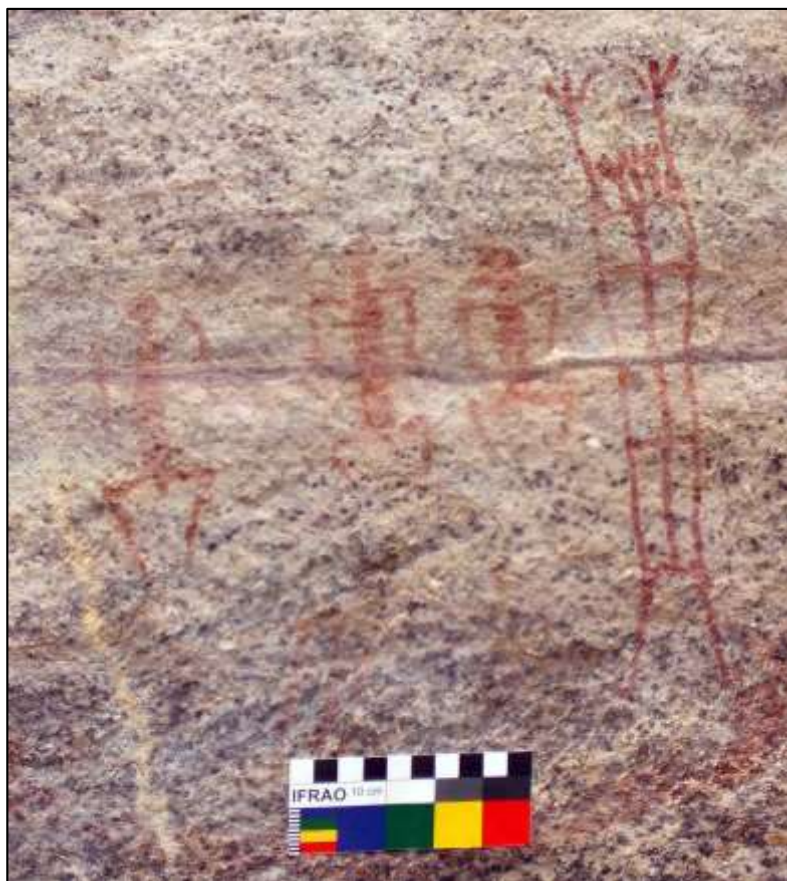


Figura 173. Grafismo 114 a 117. Quatro antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto do registro gráfico rupestre é predominantemente formado por antropomorfos, sendo que os grafismos 28 a 30 são três antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 1,45 metro do solo (ver figura 167).

Os grafismos 40 a 44 são um conjunto de antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos, estando a uma altura de 2,55 metros do solo e sendo designados como “cena do cativo”, típica do Complexo Estilístico Serra Talhada descrito por Guidon (1985 b, 1991) (ver figura 168). Os grafismos 45 a 47 são dois antropomorfos e um zoomorfo de coloração vermelha, os dois antropomorfos parcialmente preenchidos e zoomorfo parcialmente preenchido, estando a uma altura superior a 1,96 metro do solo (ver figura 169).

O grafismo 55 é um antropomorfo de coloração vermelha, totalmente preenchido e estando a uma altura de 2,45 metros do solo (ver figura 170). Os grafismos 61 a 64 são quatro antropomorfos totalmente preenchidos e de coloração vermelha, estando a uma altura de 2,54 metros do solo e que podem ser associados ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figura 171).

Os grafismos 65 a 71 são um conjunto sete antropomorfos com adorno na cabeça, de coloração vermelha, totalmente preenchidos, estando a uma altura de 2,45 metros do solo e que também podem ser descritos como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada de acordo com a classificação de Guidon (1991) (ver figura 172). Os grafismos 114 a 117 são quatro antropomorfos de coloração vermelha, três totalmente preenchidos e um parcialmente preenchido, e estando a uma altura de 2,43 metros do solo (ver figura 173).

Nota-se a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados e algumas miniaturas, grafismos descritos por Guidon (1985 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, a ausência de grafismos com o contorno aberto com e/ou sem preenchimento e a presença de grafismos de zoomorfos com linhas geometrizes no seu interior, que podem estar relacionados com o estilo Serra Branca e/ou subtradição Salitre.

6.1.20 Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada

No sítio arqueológico Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada foram registradas 124 pinturas rupestres, sendo 69 antropomorfos, 1 fitomorfo, 34 zoomorfos e 20 ideomorfos, com uma espessura média de 0,55 cm. Os grafismos rupestres estão, em média, a 1,35 metro de altura, com ponto mínimo de 63 cm e ponto máximo de 2,31 metros de altura. A dimensão vertical e horizontal média é de 11,04 cm e 7,25 cm, respectivamente. Dos 124 grafismos, 92 possuem preenchimento total, 15 preenchimento parcial e 17 ausente de preenchimento, contando apenas com o contorno (ver gráficos 27 e 28).

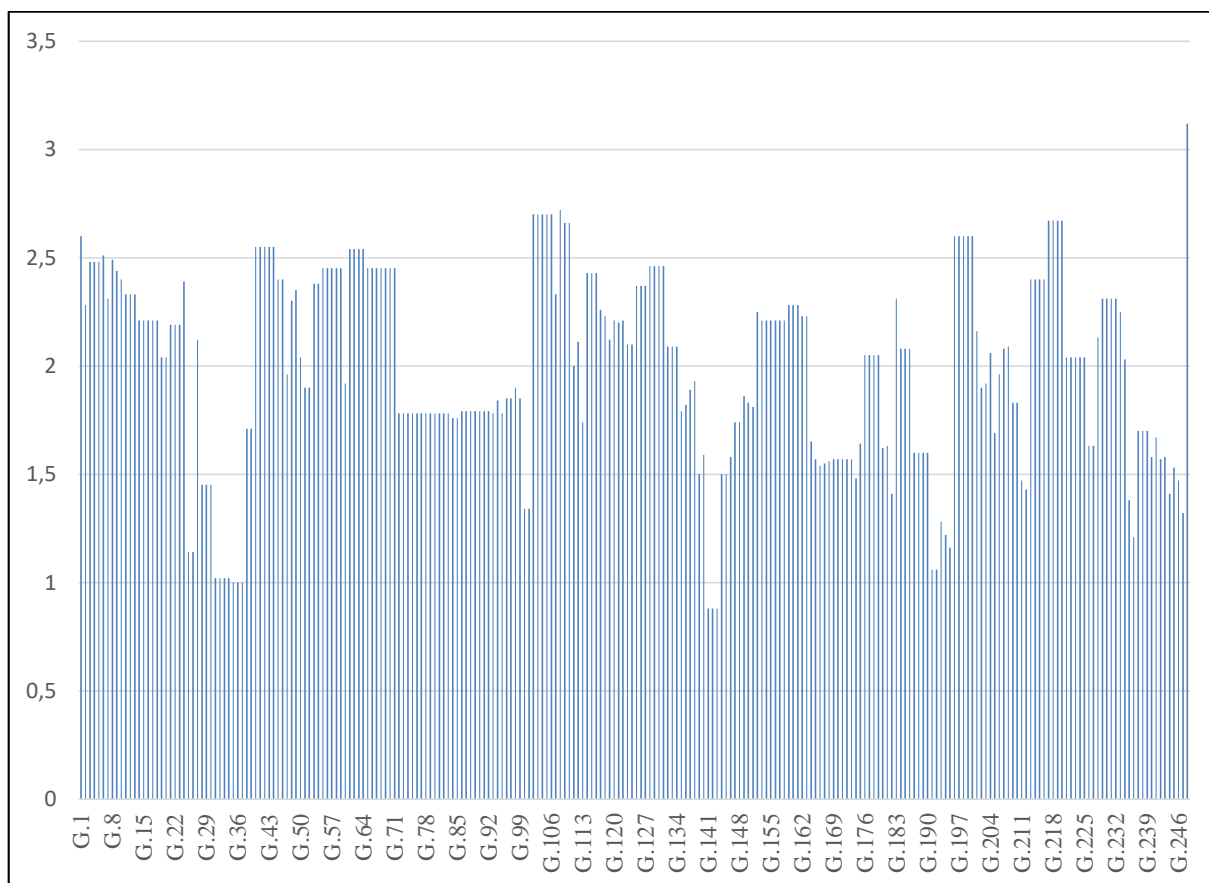


Gráfico 27. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.

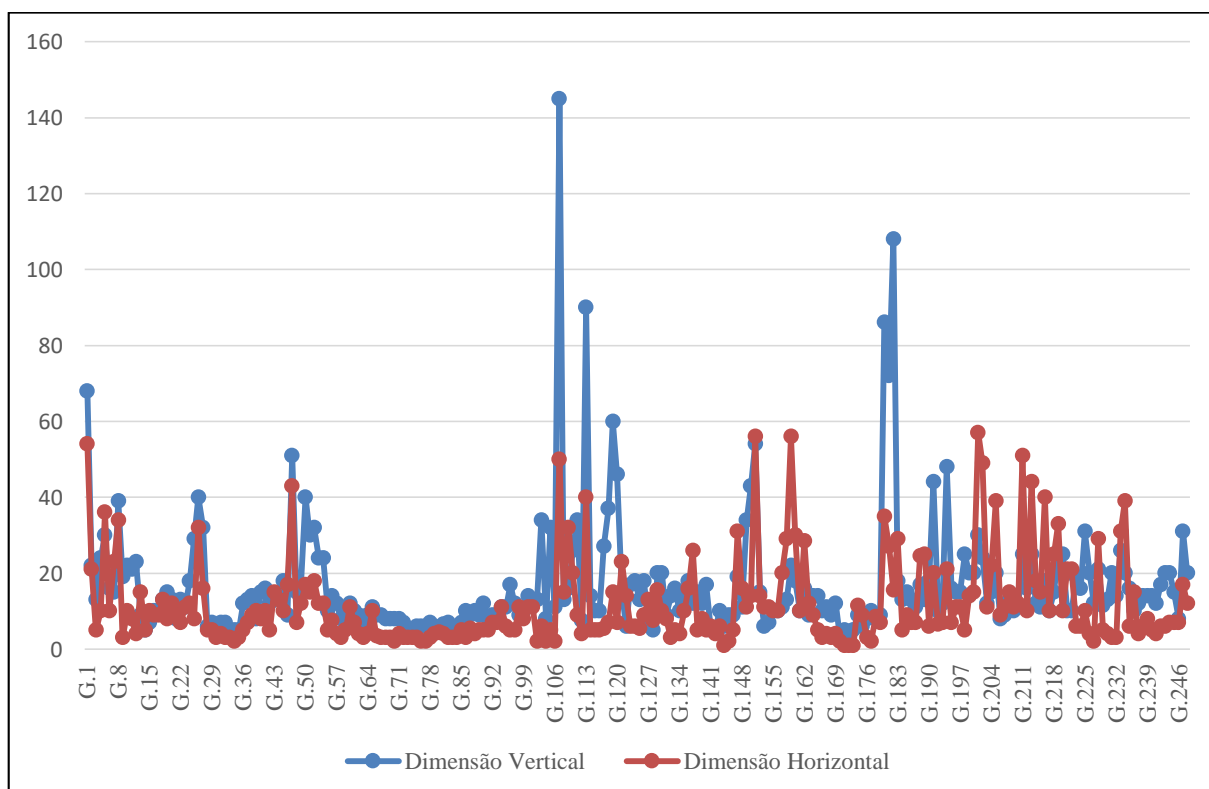


Gráfico 28. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.



Figura 174. Grafismo 1. Antropomorfo no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 175. Grafismo 6. Antropomorfo com preenchimento parcial. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 176. Grafismo 10. Antropomorfo com o contorno aberto. Fonte: Gabriel (2017).



Figura 177. Grafismo 11. Antropomorfo no painel rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

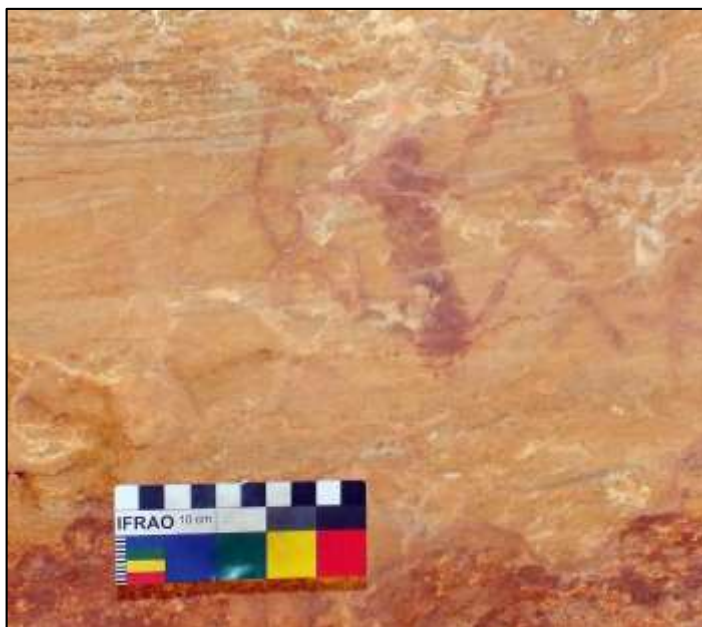


Figura 178. Grafismo 14. Antropomorfo com membros superiores e inferiores alongados. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 179. Grafismo 20. Antropomorfo com o contorno aberto e preenchimento parcial. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 180. Grafismo 31 a 39. Antropomorfos em uma cena de interação social no painel rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 181. Grafismo 42 a 61. Antropomorfos em sequência no painel rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 182. Grafismo 95. Zoomorfo no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 183. Grafismo 102. Zoomorfo com o contorno aberto no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 184. Grafismo 108 a 113. Zoomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio é composto majoritariamente por grafismos de antropomorfos distribuídos no paredão rochoso do sítio, observa-se que grafismo 1 é um antropomorfo com os membros superiores e inferiores alongados, totalmente preenchido, de coloração vermelha e estando a 1,7 metro de altura do solo (ver figura 174).

O grafismo 6 é um antropomorfo parcialmente preenchido, de coloração vermelha, corpo arredondado e estando a uma altura 1,24 metro de altura do solo (ver figura 175). O grafismo 10 é um antropomorfo com o contorno aberto, sem preenchimento, com traço fino e estando uma altura de 63 cm do solo (ver figura 176).

O grafismo 11 é um antropomorfo com o preenchimento total, com sinais de intemperismo, de coloração vermelha e estando a uma altura 1,92 metro do solo (ver figura 177). O grafismo 14 é um antropomorfo com membros superiores e inferiores alongados, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,38 metro do solo (ver figura 178).

O grafismo 20 é um antropomorfo de contorno aberto com preenchimento interno parcial, de coloração vermelha e estando a 1,6 metro do solo (ver figura 179). Os grafismos 31 a 39 são antropomorfos em uma cena de interação social, totalmente preenchidos, de coloração vermelha, dando uma ideia de movimento e estando uma altura de 1,31 metro de altura do solo (ver figura 180).

Os grafismos 42 a 61 são uma sequências de antropomorfos em uma situação de enfileiramento, de coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 1,63 metro do solo (ver figura 181). O grafismo 95 é um zoomorfo com o preenchimento parcial e de coloração vermelha, estando a uma altura de 1,44 metro do solo (ver figura 182).

O grafismo 102 é um zoomorfo com o contorno aberto, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,44 metro de altura do solo do sítio, possuindo algum tipo de preenchimento parcial, não pode ser identificado, mesmo com o uso do programa com o plugin *DStrtech* (ver figura 183). Os grafismos 108 a 113 são um sequência de zoomorfos com o preenchimento total, coloração vermelha, traço espesso e estando uma altura entre 1,34 a 1,44 metro de altura do solo (ver figura 184).

O registro gráfico do sítio apresenta a presença do de grafismos de contorno aberto com e sem preenchimento, tanto antropomorfo quanto zoomorfo, grafismos de antropomorfo com membros superiores e inferiores alongados, ausência de pinturas em forma de miniatura e traço fino no paredão rochoso, logo, observa-se a presença da presença de pinturas do Complexo Estilístico Serra Talhada no local.

6.1.21 Toca dos Coqueiros

O registro gráfico rupestre do sítio apresentou 128 grafismos rupestres, 33 gravuras e 95 pinturas, sendo 40 antropomorfos, 20 zoomorfos e 35 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos em 0,44 cm. A altura média dos grafismos é 2,18 metros, com o ponto mínimo de 40 cm e ponto máximo de 3,02 metros, sendo que a dimensão vertical e horizontal média é de 11,07 cm e 7,35 cm, respectivamente. No que tange ao preenchimento dos grafismos, 67 possuem preenchimento total, 12 com preenchimento parcial e 16 sem preenchimento, apenas com o contorno no desenho (ver gráficos 29 e 30).

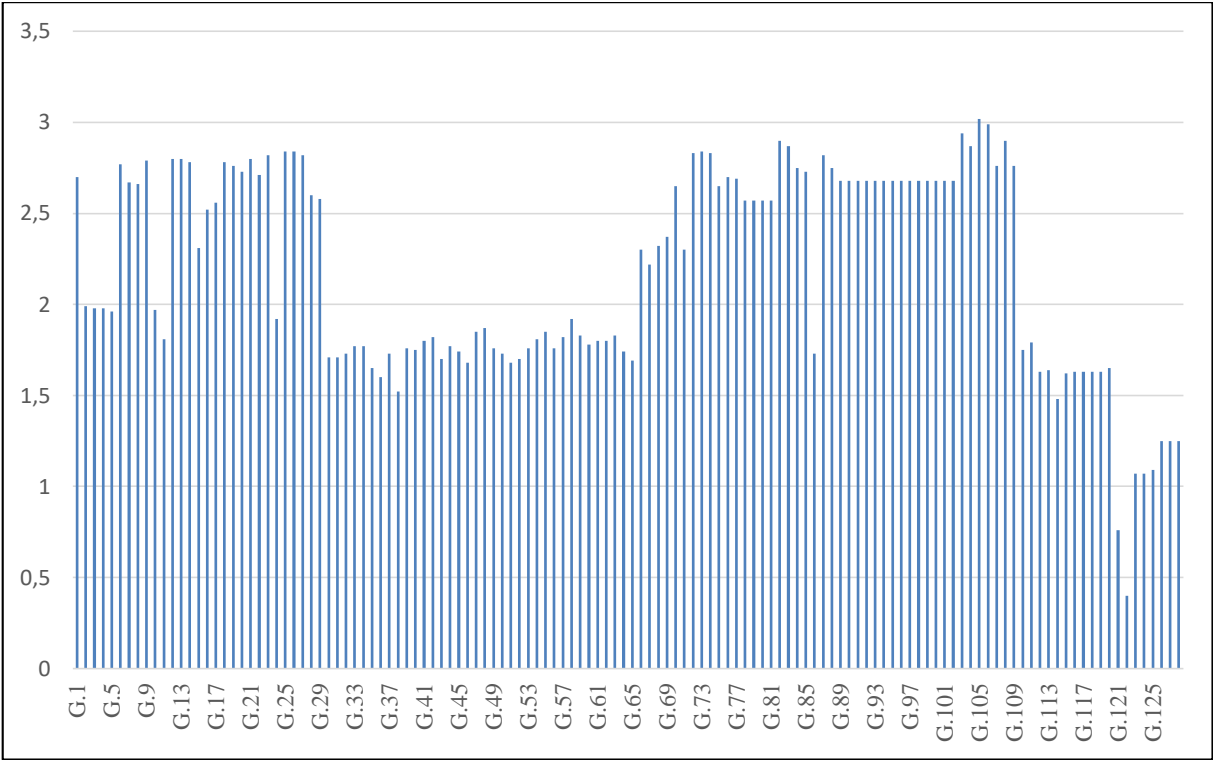


Gráfico 29. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca dos Coqueiros.

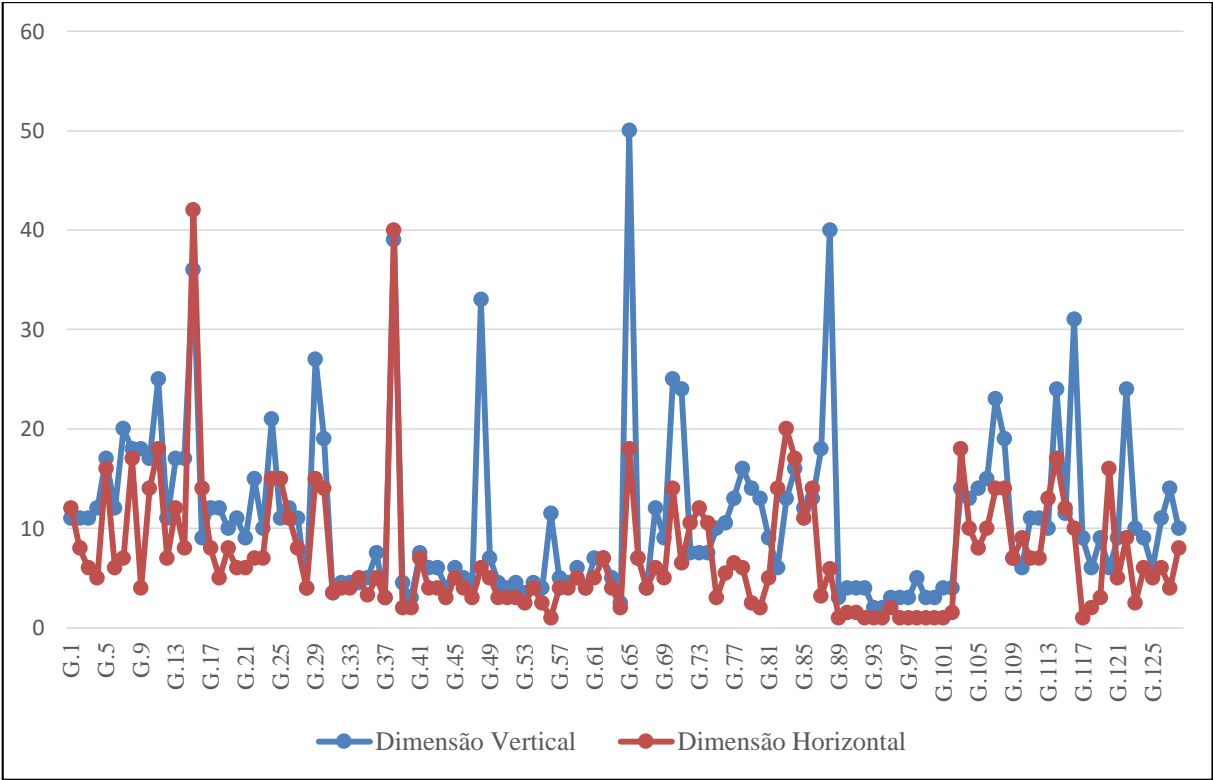


Gráfico 30. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca dos Coqueiros.

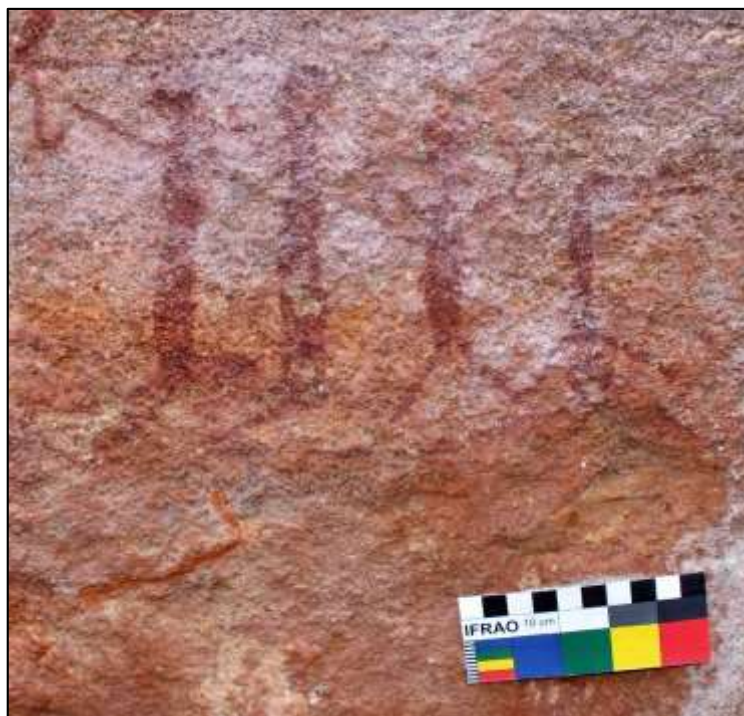


Figura 185. Grafismos 78 a 81. Antropomorfos em uma cena de interação social. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 186. Grafismos 123, 124 e 125. Antropomorfos em uma cena de interação social. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio é composto, em sua maioria, por grafismos de antropomorfos e ideomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso, destarte, os grafismos 78, 79, 80 e 81 são antropomorfos em uma cena de interação social, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 2,65 a 2,70 metros de altura (ver figura 185). Os grafismos 123, 124 e 125 são antropomorfos em uma cena de interação social, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura 1,07 metro do solo (ver figura 186).

Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, ausência de segmentos de miniaturas em sequências e a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados.

6.1.22 Toca da Roça do Clóvis

No local foram registrados 43 grafismos rupestres, 8 gravuras e 35 pinturas. Das pinturas, 22 são antropomorfos, 8 zoomorfos e 5 ideomorfos. Os grafismos estão a uma altura média de 2,31 metros, com ponto mínimo de 53 cm e ponto de máximo de 3,6 metros de altura, com uma espessura média dos traços dos grafismos aferidos em 0,58 cm. As dimensões médias verticais e horizontais são de 9,65 cm e 7,38 cm, respectivamente, sendo que 30 pinturas possuem preenchimento total, 2 preenchimento parcial e 3 sem preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 31 e 32).

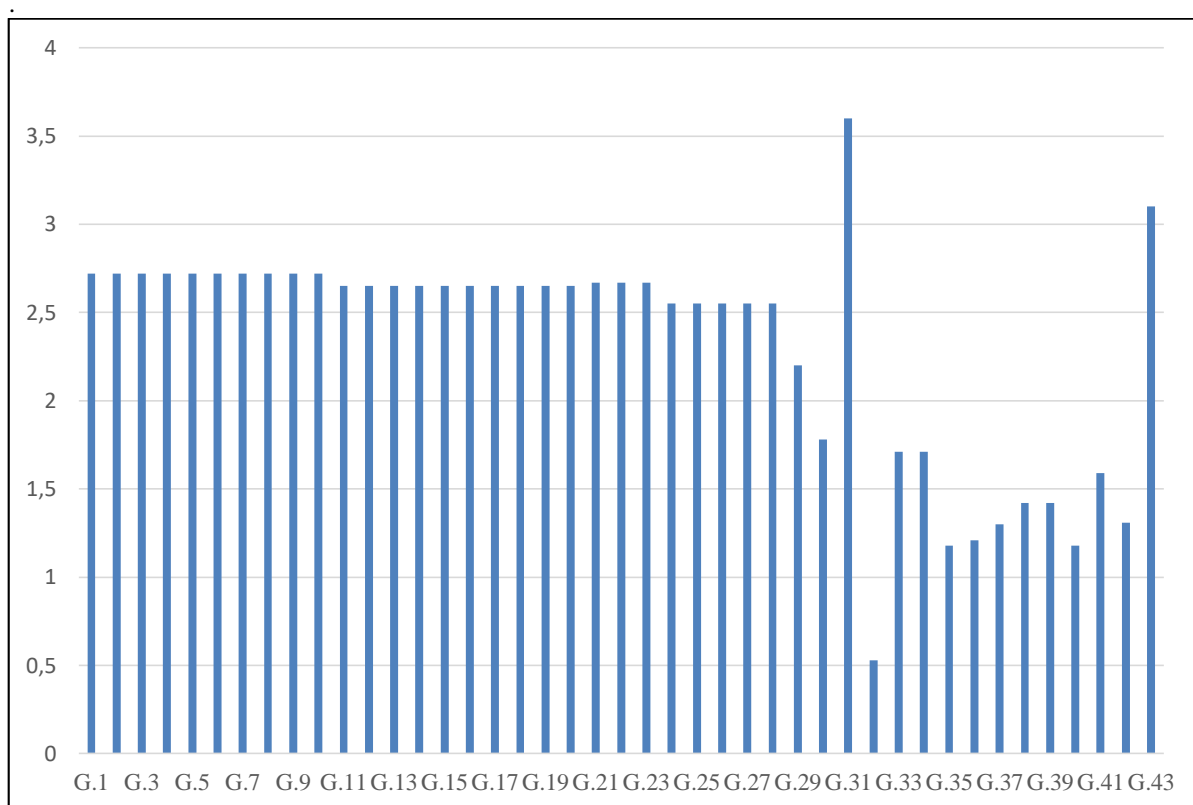


Gráfico 31. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Clóvis.

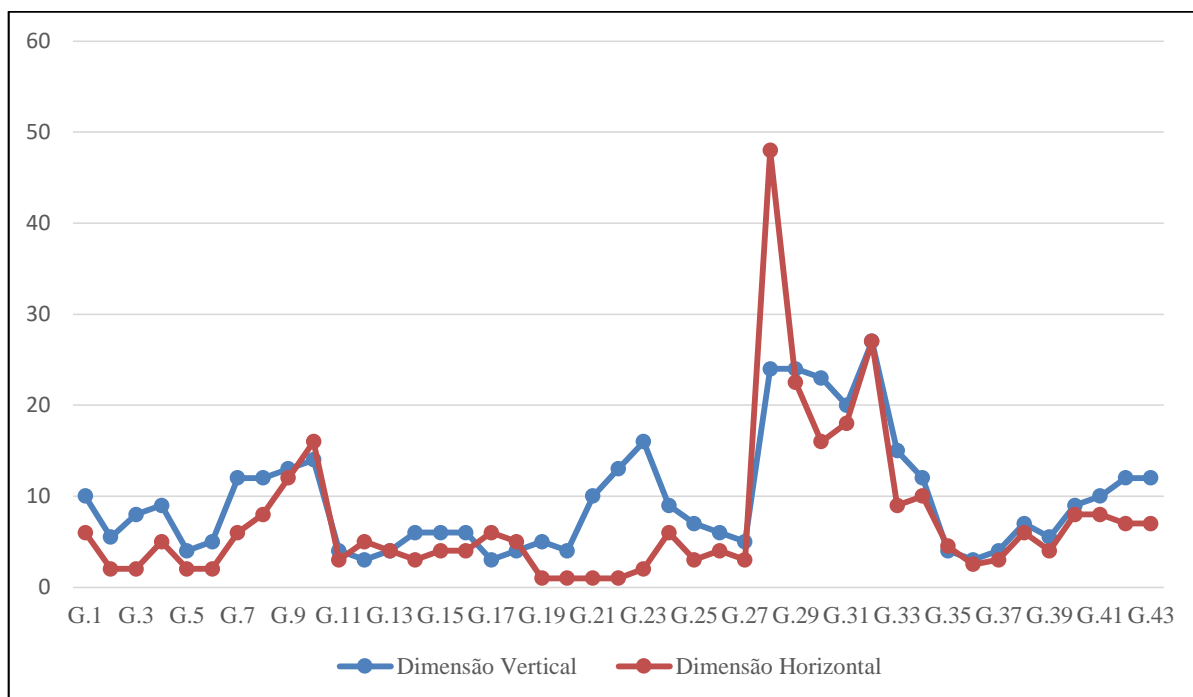


Gráfico 32. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres da Toca do Clóvis



Figura 187. Grafismo 32. Zoomorfo com o contorno aberto, contendo o preenchimento de cor amarelada. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta dois segmentos bem marcantes de pinturas rupestres, o grafismo 32 é um zoomorfo com a característica de um traço fino e um contorno aberto, porém com o preenchimento de coloração amarelada, estando em isolamento dos demais grafismos do sítio e a uma altura 53 cm do solo (ver figura 187). Nota-se a ausência de alguns tipos de grafismos típicos do Complexo Estilístico Serra Talhada, em especial os antropomorfos

em sequência e miniaturas e a ausência de sobreposições também dificulta a elaboração da análise da cronologia da arte rupestre deste sítio.

6.1.23 Toca da Roça do Zeca I

O registro gráfico rupestre do sítio apresentou 16 grafismos rupestres na sua totalidade, sendo 9 antropomorfos, 1 fitomorfo, 4 zoomorfos e 2 ideomorfos, com uma espessura do traço de que varia de 0,4 até 0,7 cm, com uma média de 0,58 cm. Dos 16 grafismos do sítio, apenas em 5 não houve medição da altura e dimensões devido a localização dos mesmo no paredão rochoso, os 11 grafismos possuem uma altura que varia entre 1,66 até 2,83 metros, com uma média de 2,19 metros e com uma média de 28,18 cm de dimensão vertical e 15,13 cm de dimensão horizontal. No que tange o preenchimento dos grafismos, 7 possuem com preenchimento total, 4 com preenchimento parcial e 5 sem preenchimento (ver gráficos 33 e 34).

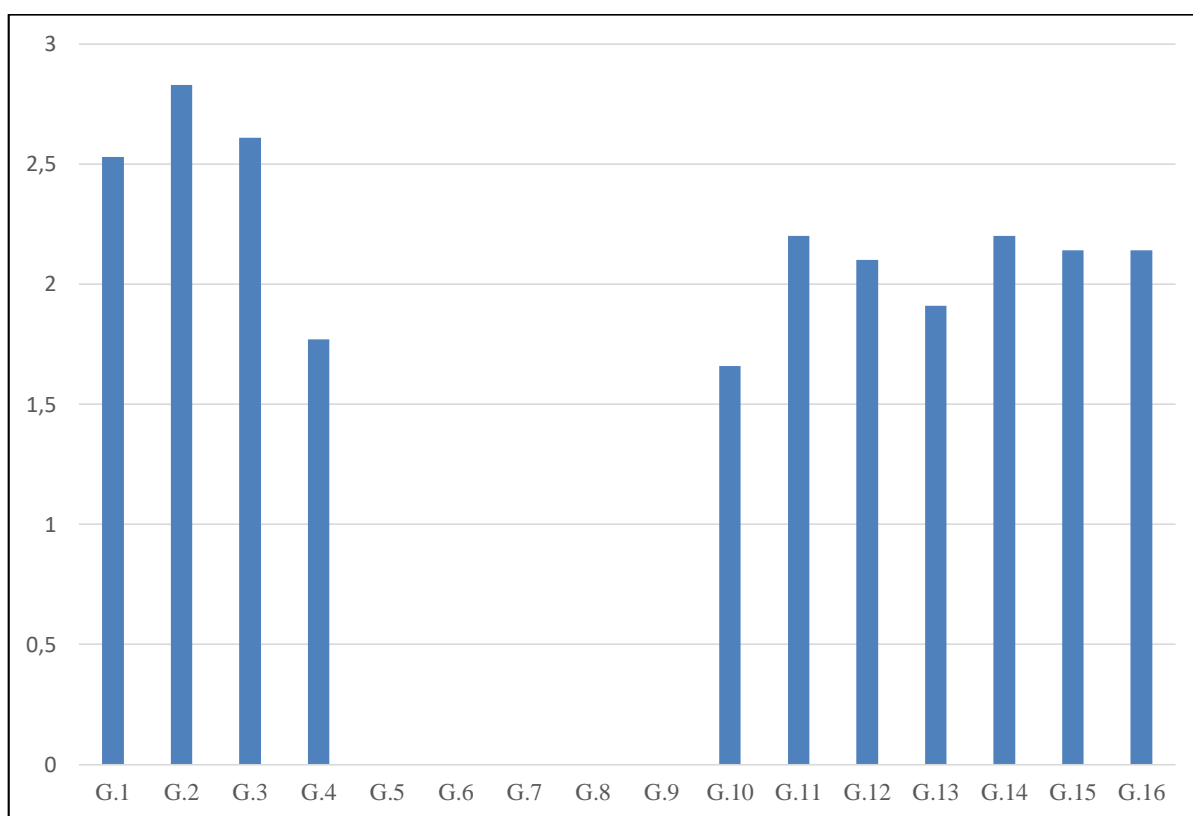


Gráfico 33. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca Roça do Zeca I.

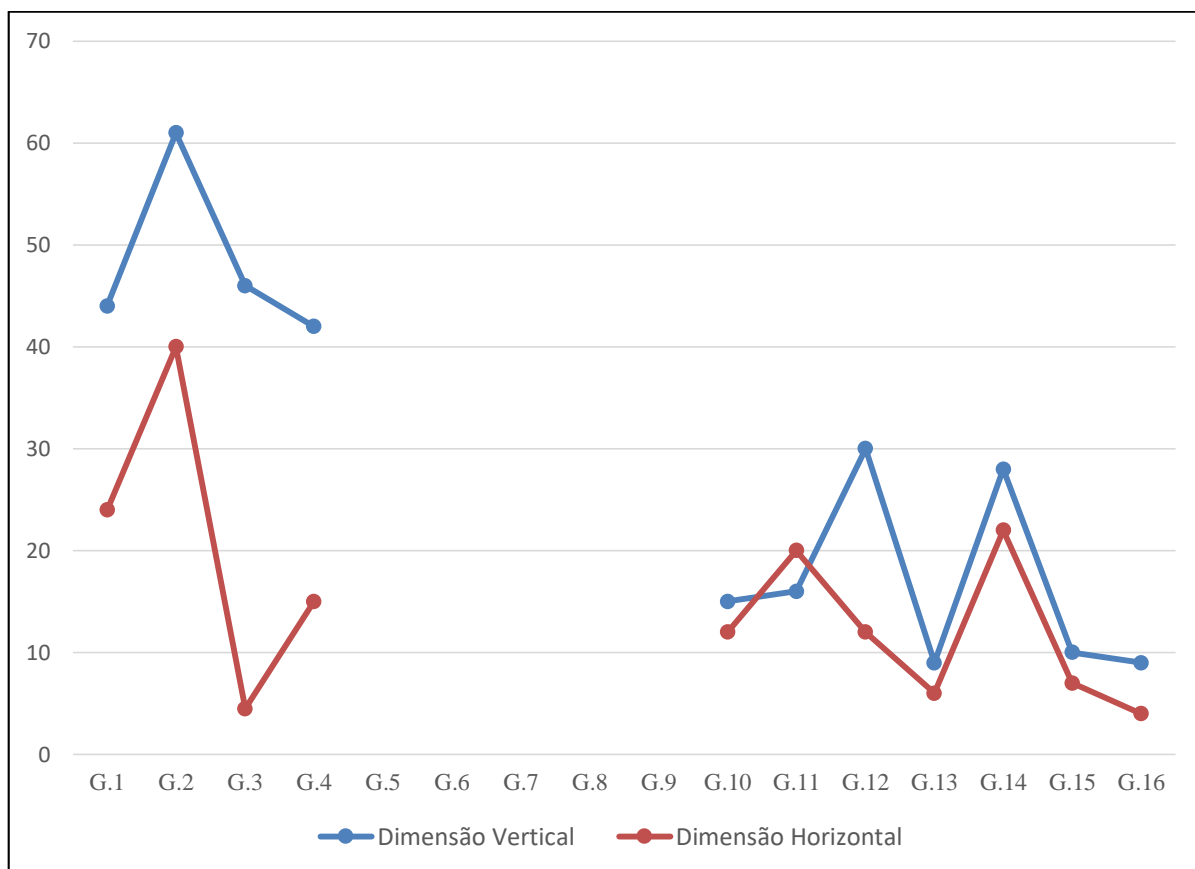


Gráfico 34. Aferição das dimensões vertical e horizontal dos grafismos rupestres sítio Toca Roça do Zeca I.



Figura 188. Grafismo 5 e 6. Dois zoomorfos sem preenchimento interno e dimensões reduzidas. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 189. Grafismos 7, 8 e 9. Três antropomorfos em cena. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico apresenta uma peculiaridade na região da Serra da Capivara e Serra Talhada, a presença de pinturas rupestres geometrizadas e traços de intrusão do estilo Serra Branca no local, como nos grafismos 7, 8 e 9 (ver figuras 189).

A presença de zoomorfos com dimensões reduzidas e sem preenchimento também é observada, como nos grafismos 5 e 6 (ver figura 188). O interessante é a ausência grafismos de contorno de aberto e sem preenchimento, ou mesmo grafismos de antropomorfos com membros superiores alongados ou mesmo grafismos em sequências, em espécie de ritual religioso ou êxtase coletivo.

6.1.24 Toca do Baixão das Mulheres II

O sítio arqueológico Toca do Baixão das Mulheres II possui 135 pinturas rupestres, divididas em 76 antropomorfos, 31 zoomorfos e 28 ideomorfos, com uma espessura média dos grafismos aferidos 0,37 cm, estando a uma altura média do solo de 1,70 metro, tendo o ponto

mínimo de 95 cm e ponto máximo de 2,70 metros do solo. A dimensão média vertical dos grafismos é de 10,17 cm e a dimensão média horizontal é de 6,04 cm, sendo que 2 grafismos não foram possíveis de realizar a aferição métrica, quanto ao preenchimento, 119 grafismos possuem preenchimento total, 12 preenchimento parcial e 4 com ausência de preenchimento (ver gráficos 35 e 36).

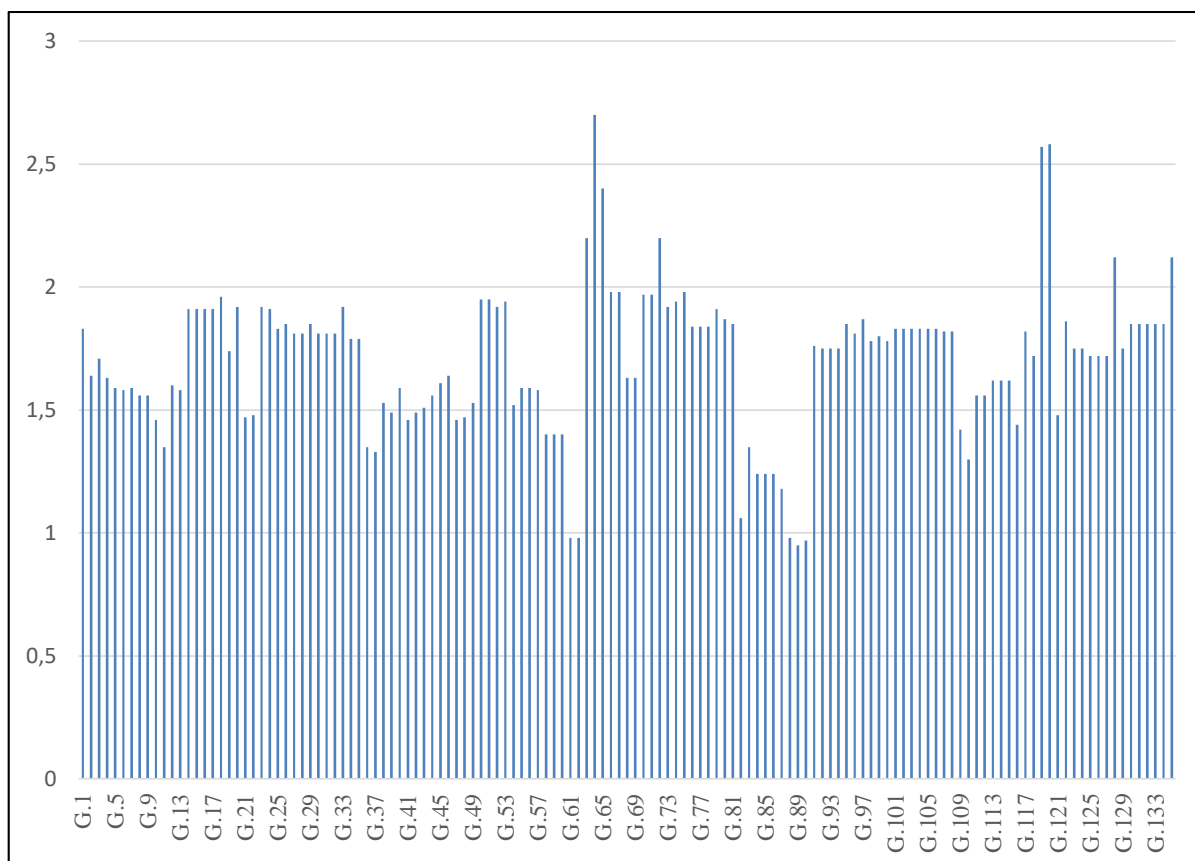


Gráfico 35. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão das Mulheres II.

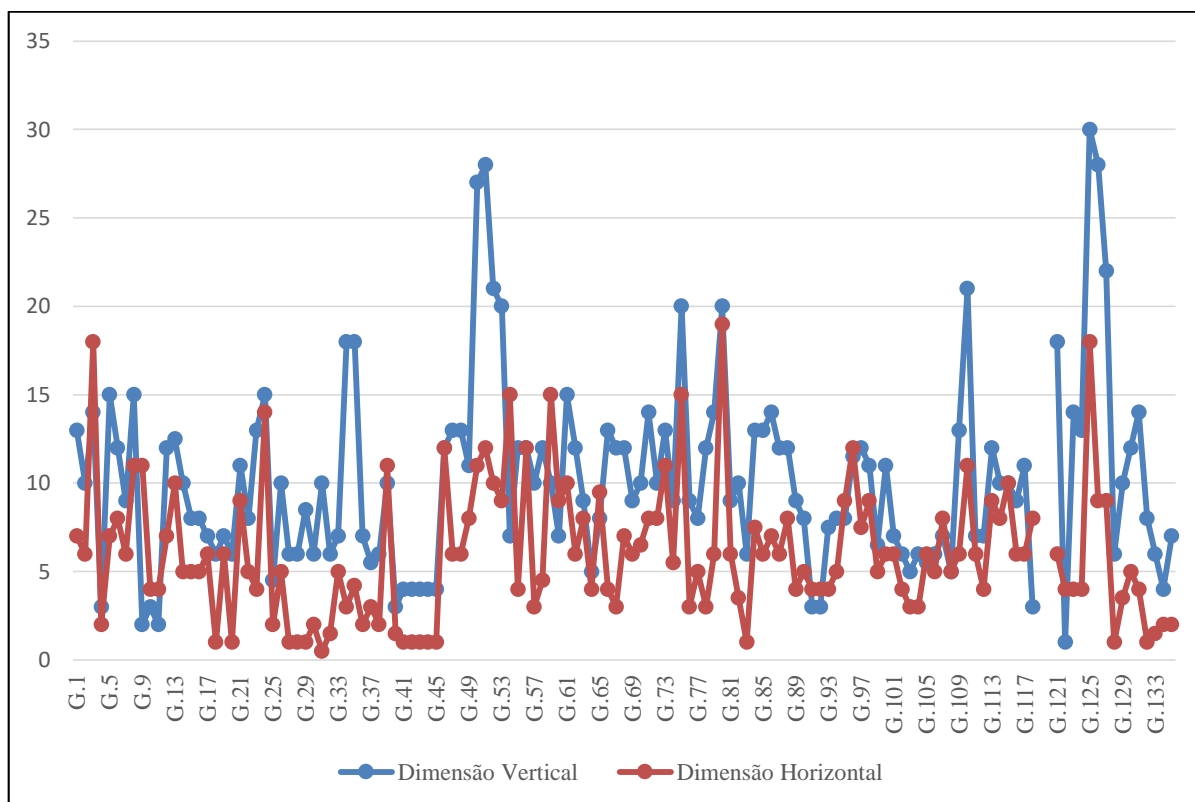


Gráfico 36. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão das Mulheres II.



Figura 190. Grafismos 12 e 13. Um ideomorfo e um zoomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 191. Grafismo 14 a 17. Quatro antropomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 192. Grafismos 23 e 24. Um antropomorfo e um zoomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 193. Grafismos 39 e 40. Um zoomorfo e um ideomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 194. Grafismo 91 a 100. Conjunto de antropomorfos e dois zoomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre é composto, em sua maioria, por antropomorfos distribuídos ao longo do paredão do sítio, os grafismos 12 e 13 são um ideomorfo e um zoomorfo de coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 1,6 metro do solo (ver figura 190). Os grafismos 14 a 17 são antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos, traço espesso e estando a uma altura de 1,91 metro do solo (ver figura 191).

Os grafismos 23 e 24 são um antropomorfo e um zoomorfo de coloração vermelha, totalmente preenchido e estando a uma altura de 1,91 metro do solo (ver figura 192). Os grafismos 39 e 40 são um zoomorfo e um ideomorfo de coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando uma altura superior a 1,49 metro (ver figura 193). A figura 194 é um conjunto de antropomorfos e dois zoomorfos, totalmente preenchido e estando a uma altura de 1,85 metro de altura.

Nota-se por meio do registro gráfico a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, a presença de segmentos de miniaturas e alguns tipos de zoomorfos que podem ser classificados dentro do Complexo Estilístico Serra Talhada de acordo com Guidon (1983 a, 1991).

6.1.25 Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues

O sítio arqueológico Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues possui 113 grafismos rupestres, sendo todos pinturas, 87 possuem forma de antropomorfos, 10 de zoomorfos e 16 de ideomorfos, com uma espessura média dos grafismos aferidos em 0,88 cm, com a dimensão vertical média de 11,59 cm, dimensão horizontal média de 7,58 cm, uma altura média de 1,65 metro, altura mínima de 18 cm e máxima de 3,90 metros. No que ao tange preenchimento dos grafismos, 102 apresentam preenchimento total, 7 preenchimento parcial e 4 sem o preenchimento (ver gráficos 37 e 38).

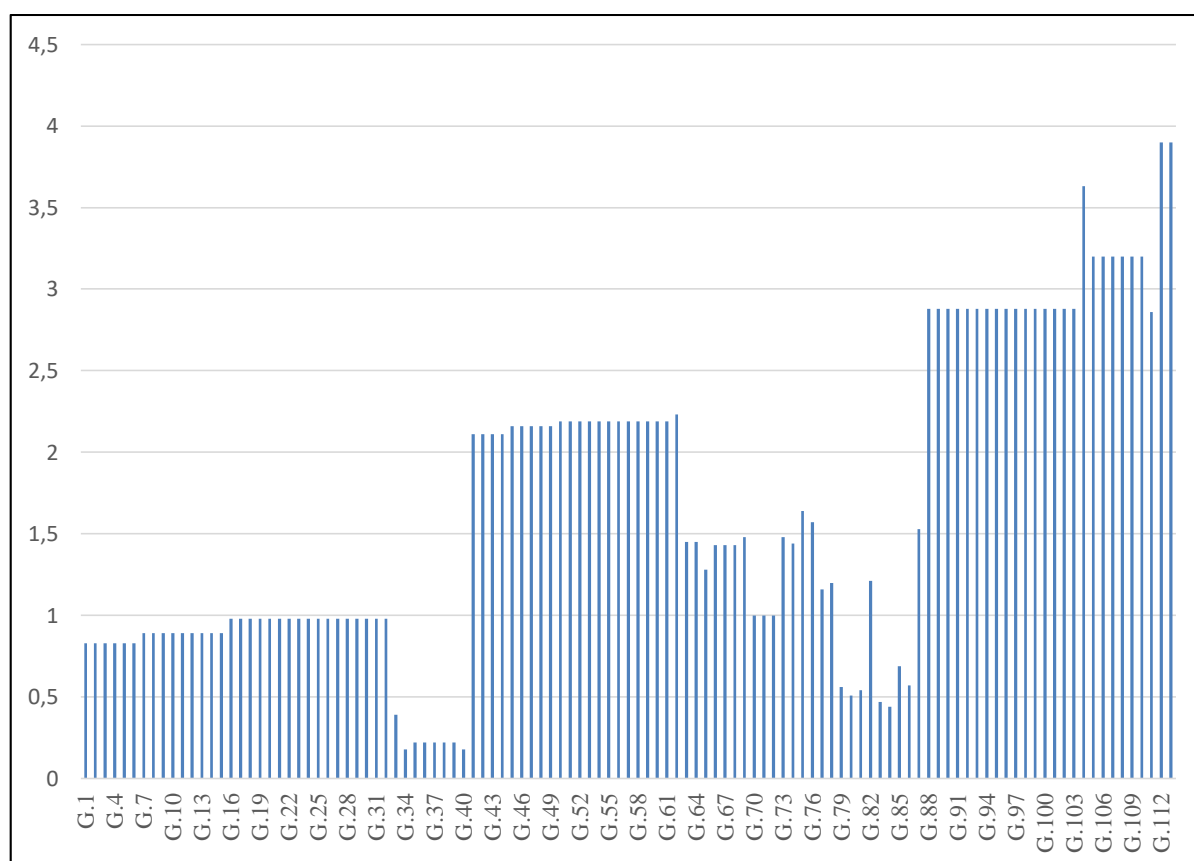


Gráfico 37. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues.

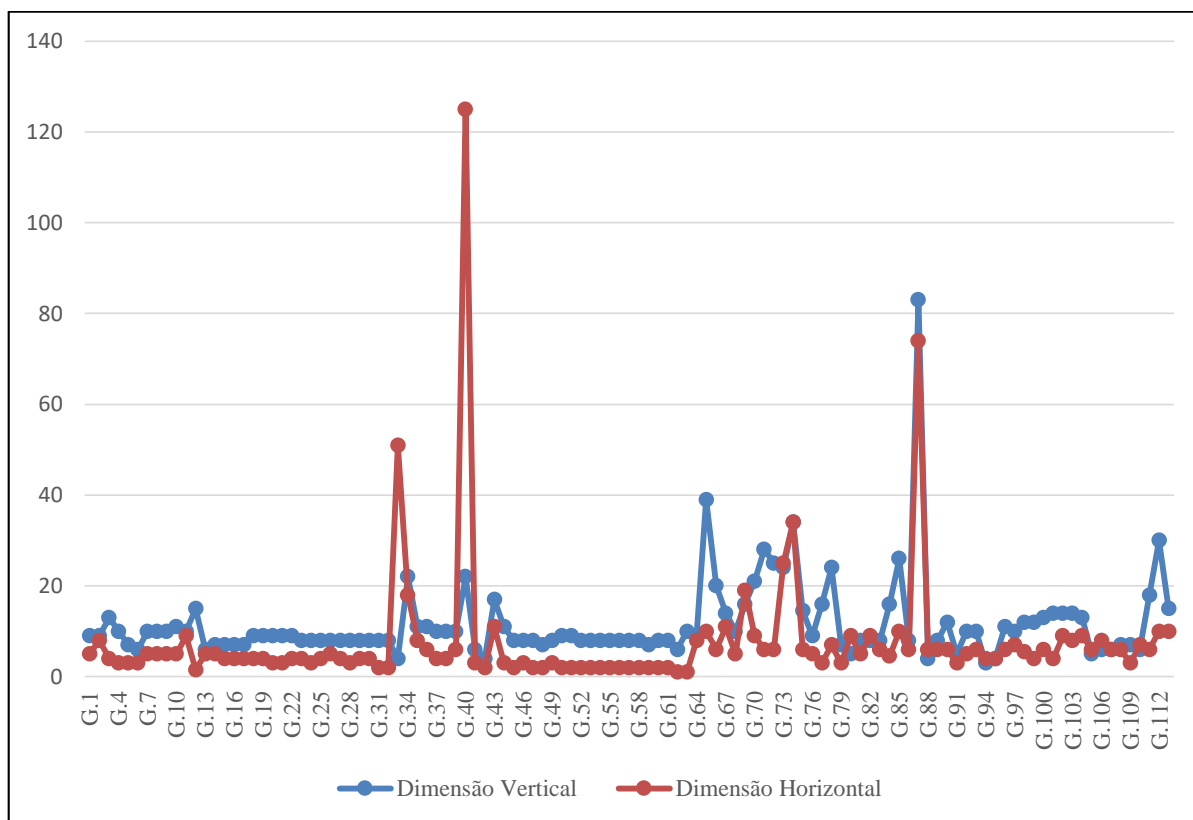


Gráfico 38. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues



Figura 195. Grafismo 7 a 14. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 196. Grafismo 34. Zoomorfo com contorno aberto e sem preenchimento no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 197. Grafismos 35 a 39. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 198. Grafismos 41 a 44. Ideomorfos e antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 199. Grafismos 45 a 49. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 200. Grafismos 70 a 72. Antropomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 201. Grafismos 73 a 74. Antropomorfo e zoomorfo em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 202. Grafismo 87. Zoomorfo com o contorno aberto no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 203. Grafismos 105 a 110. Zoomorfos em sequência no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresentou uma predominância de antropomorfos com o preenchimento total de coloração vermelha, os grafismos 7 a 14 são um conjunto de antropomorfos de perfil lateral e um ideomorfo, totalmente preenchido, de coloração vermelha e estando a uma altura de 89 cm do solo do sítio (ver figura 195). O grafismo 34 é um zoomorfo com contorno aberto, sem preenchimento, de coloração vermelha e estando a uma altura de 18 cm do solo (ver figura 196). Os grafismos 35 a 39 são antropomorfos em sequência, de perfil frontal, ligado pelos membros superiores, de coloração vermelha e estando a uma altura 22 cm do solo (ver figura 197).

Os grafismos 41 a 44 são dois ideomorfos, um antropomorfo e um zoomorfo, totalmente preenchidos, de coloração vermelha, traço espesso e estando a uma altura de 2,11 metros do solo do sítio (ver figura 198). Os grafismos 45 a 49 são antropomorfos com adorno na cabeça,

perfil frontal, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 2,16 metros do solo (ver figura 199).

Os grafismos 70 a 72 são três antropomorfos em sequência com os membros superiores e inferiores alongados, totalmente preenchidos, de coloração vermelha, de perfil lateral e estando a uma altura de 1 metro do solo do sítio (ver figura 200). Os grafismos 73 e 74 são um antropomorfo de perfil frontal e adorno na cabeça e zoomorfo, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,48 metro do solo (ver figura 201).

O grafismo 73 é um zoomorfo com o contorno aberto, parcialmente preenchido e com sinais de repintura posterior, no caso, o uso de uma tinta branca, algo não muito comum, geralmente uma pintura sobrepõe a outra estando a uma altura de 1,53 metro de solo do sítio (ver figura 202). Os grafismos 105 a 110 são zoomorfos, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 3,2 metros do solo do sítio (ver figura 203).

No registro gráfico rupestre observa-se a presença de grafismos de contorno aberto, grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados e zoomorfos classificados como pertencentes ao complexo estilístico Serra Talhada, mas não foi encontrado conjunto de miniaturas típicas da unidade em questão.

6.1.26 Toca do Elias – setor cerca

No local foram catalogadas 25 pinturas rupestres, sendo que 2 são antropomorfos, 1 fitomorfo, 17 zoomorfos e 5 ideomorfos, com uma espessura média dos grafismos aferidos de 0,66 cm. Os grafismos rupestres do sítio possuem uma altura média de 3,45 metros de altura, com o ponto mínimo de 79 cm e máximo de 4,5 metros de altura. As dimensões médias verticais e horizontais são de 24,04 cm e 14,5 cm, respectivamente, sendo que 12 grafismos possuem preenchimento total, 11 preenchimento parcial e 2 com ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno do desenho (ver gráficos 39 e 40).

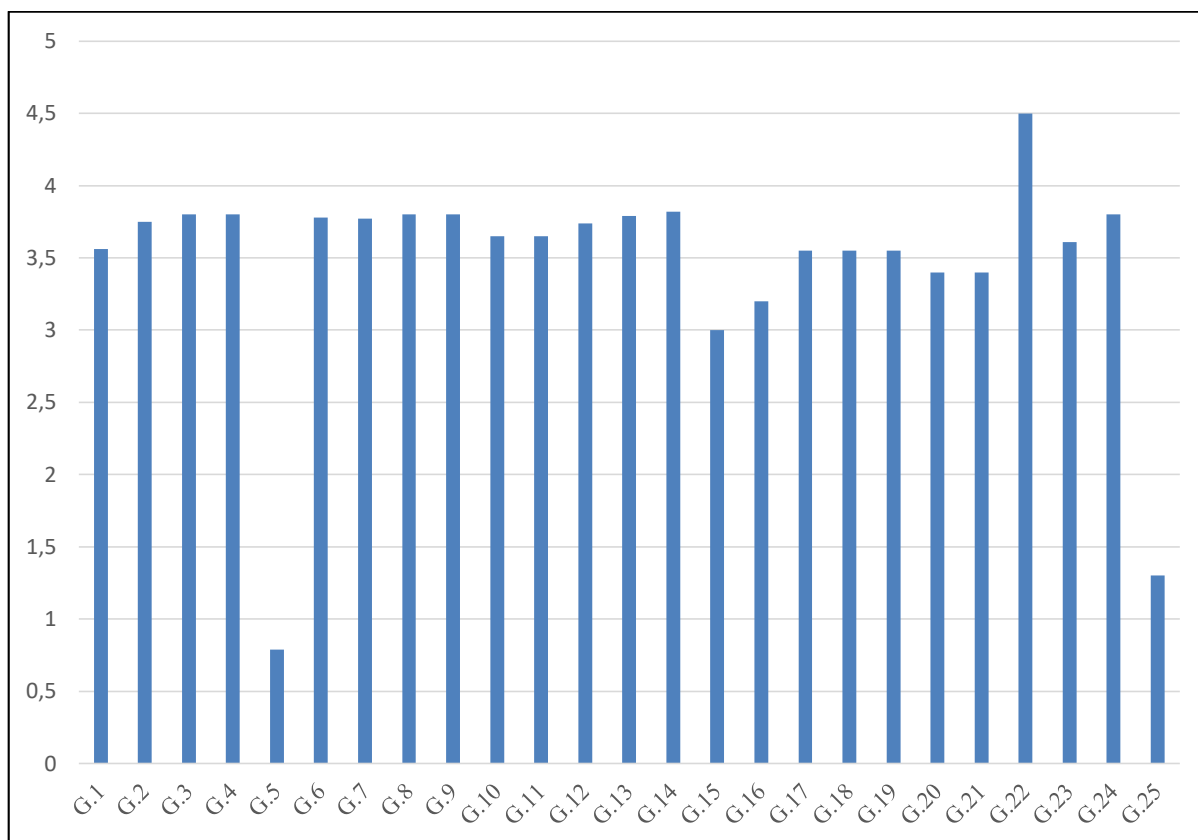


Gráfico 39. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Elias – setor cerca.

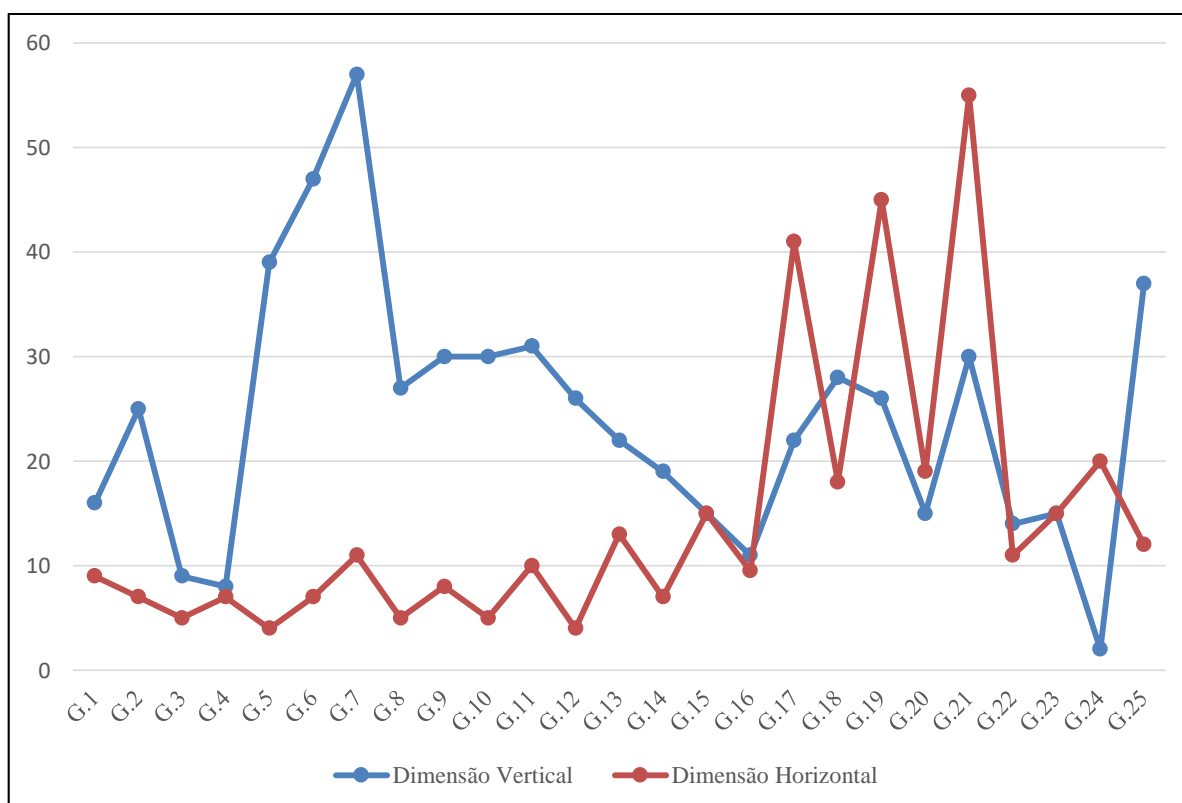


Gráfico 40. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Elias – setor cerca.



Figura 204. Grafismo 21. Zoomorfo se sobrepondo a outros grafismos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico do sítio apresenta grafismos bem intemperizados, dificultando o processo de reconhecimento e registro. O grafismo 21 é um zoomorfo em conjunto com outros, que se sobrepõem em uma mesma cena, com preenchimento parcial e linha geometrizarante no seu interior, estando a 3,4 metros de altura do solo sítio (ver figura 204). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto e sem preenchimento e/ou miniaturas em sequência ou de traço mais fino, um dos aspectos do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.27 Toca do Caldeirão do Sítio do Meio

O registro gráfico rupestre do sítio apresentou 31 grafismos, sendo todos pinturas, 12 antropomorfos, 8 zoomorfos e 11 ideomorfos, com uma espessura dos traços dos grafismos aferidos em 0,61 cm, estando a uma altura média de 87 cm, tendo ponto de mínimo de 35 cm e máximo de 1,70 metro de altura. A dimensão média vertical é de 10,95 cm e a dimensão média horizontal é 9,37 cm, sendo que 22 grafismos possuem preenchimento total, 7 preenchimento parcial e 2 com ausência de preenchimento, apenas o contorno (ver gráficos 41 e 42).

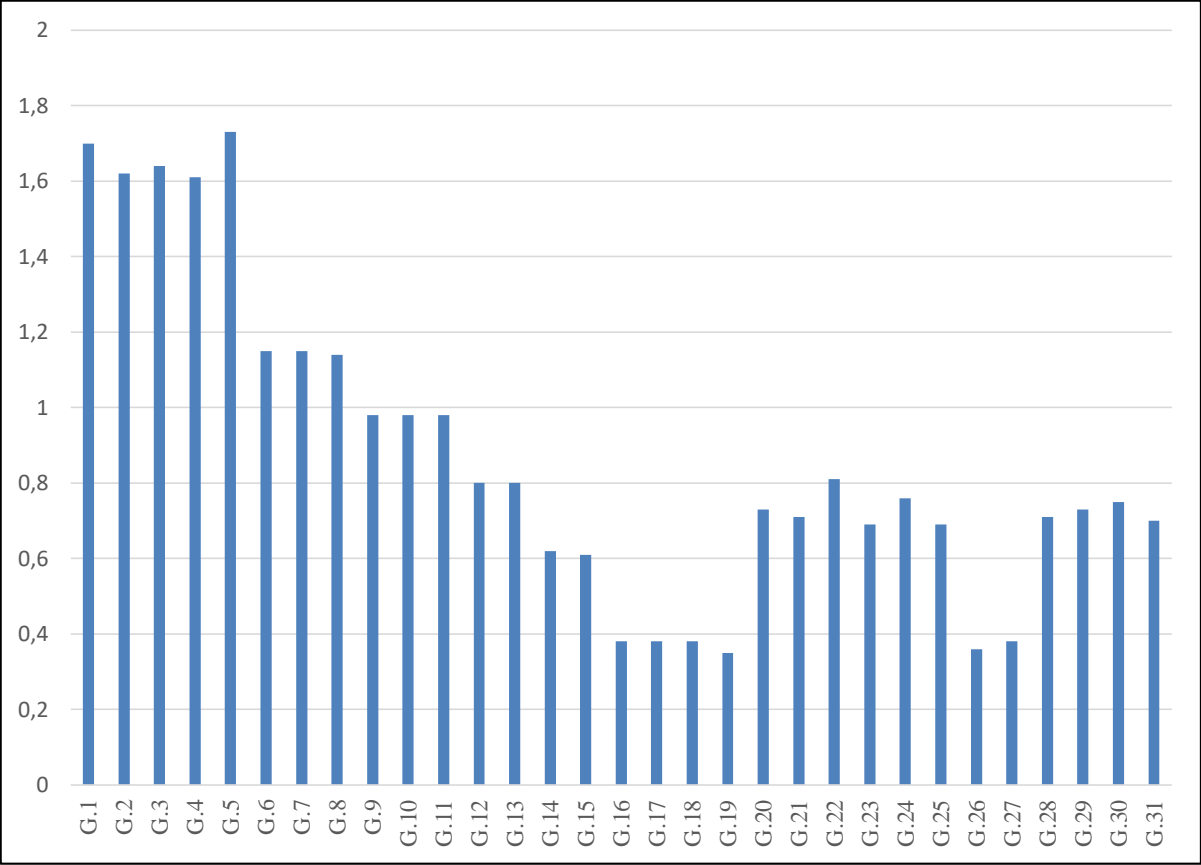


Gráfico 41. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Caldeirão do Sítio do Meio.

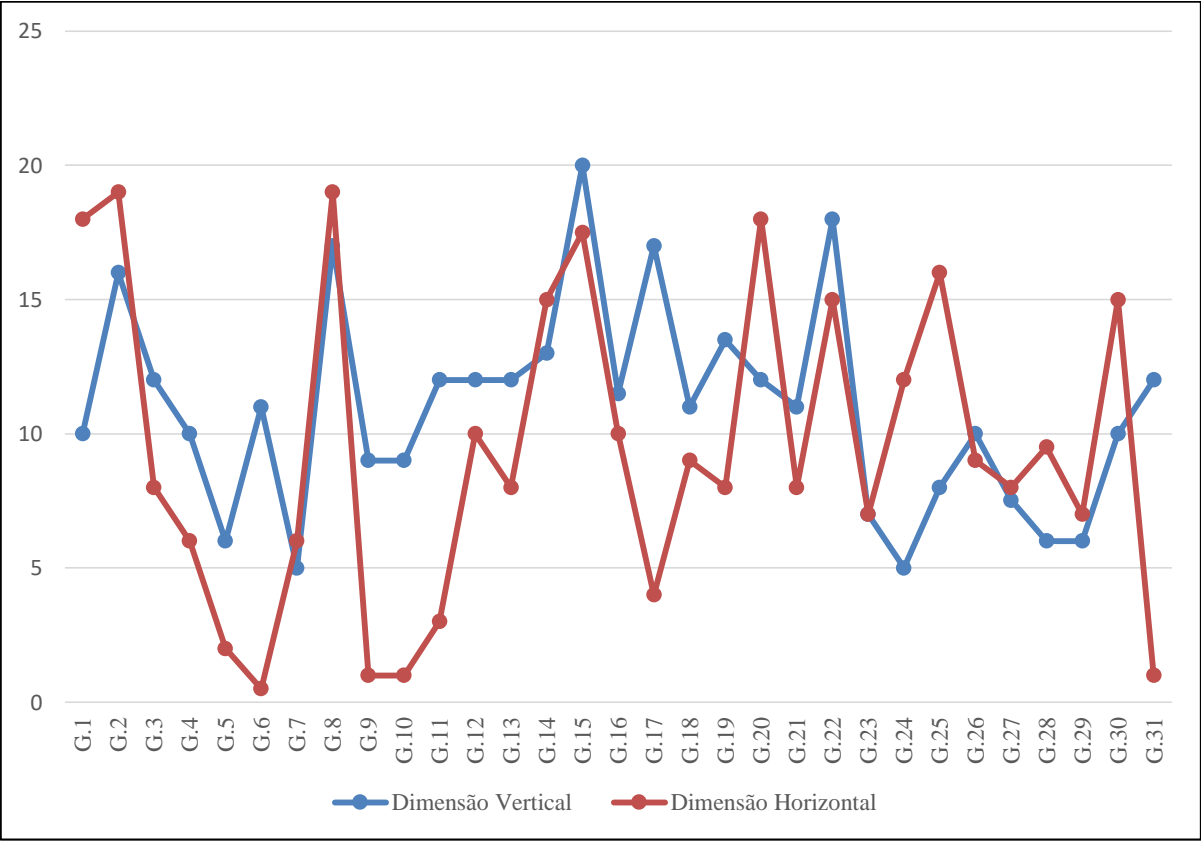


Gráfico 42. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Caldeirão do Sítio do Meio.



Figura 205. Grafismo 2, 3, 4 e 5. Dois antropomorfos e ideomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 206. Grafismos 12 e 13. Dois antropomorfos em cena. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre do sítio apresenta a presença de grafismo de zoomorfo totalmente preenchido, como os grafismos 2, 3, 4 e 5, que demonstram uma cena de 2 antropomorfos que possuem corpos arredondados e membros superiores com traços finos e 2

ideomorfos se sobrepondo, estando entre 1,6 a 1,7 metro de altura (ver figura 205). Nos grafismos 12 e 13 são dois antropomorfos em cena, estando opostos um ao outro e a uma altura 80 cm do solo. Esses antropomorfos possuem corpos arredondados e membros superiores mais espessos que os grafismos 2 e 3 (ver figura 206). Nota-se no sítio ausência de grafismos de contorno aberto, em especial de zoomorfos e miniaturas em sequências com traços típicos do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.28 Toca do Baixão do Perna III

No sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna III foram registrados 47 grafismos rupestres, 18 antropomorfos, 23 zoomorfos e 6 ideomorfos, com uma espessura média dos traços dos grafismos aferidos de 0,5 cm. Altura média das pinturas rupestres do sítio é de 93 cm, com ponto mínimo de 36 cm e ponto máximo de altura de 2,90 metros. A dimensão vertical e horizontal média são 12,54 cm e 9,67 cm, respectivamente. Da totalidade dos grafismos, 37 possuem preenchimento total e 10 com preenchimento parcial (ver gráficos 43 e 44).

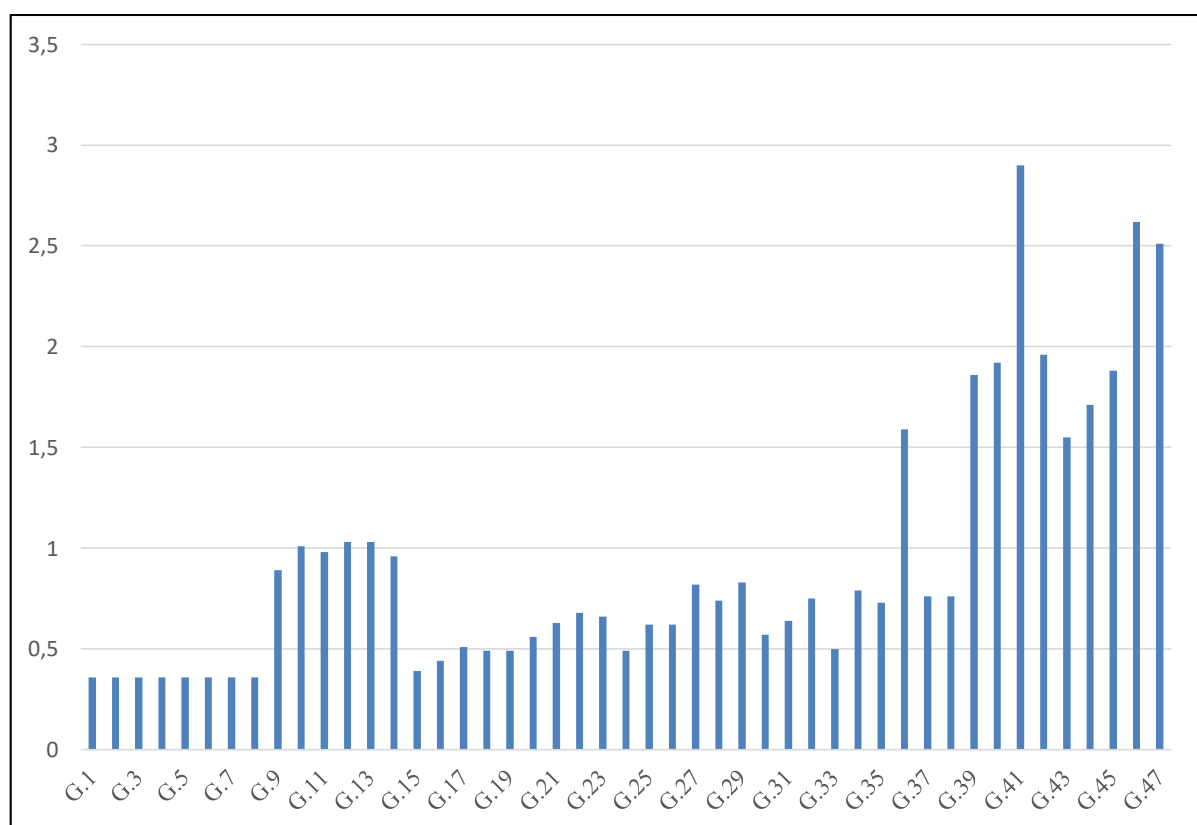


Gráfico 43. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna III.

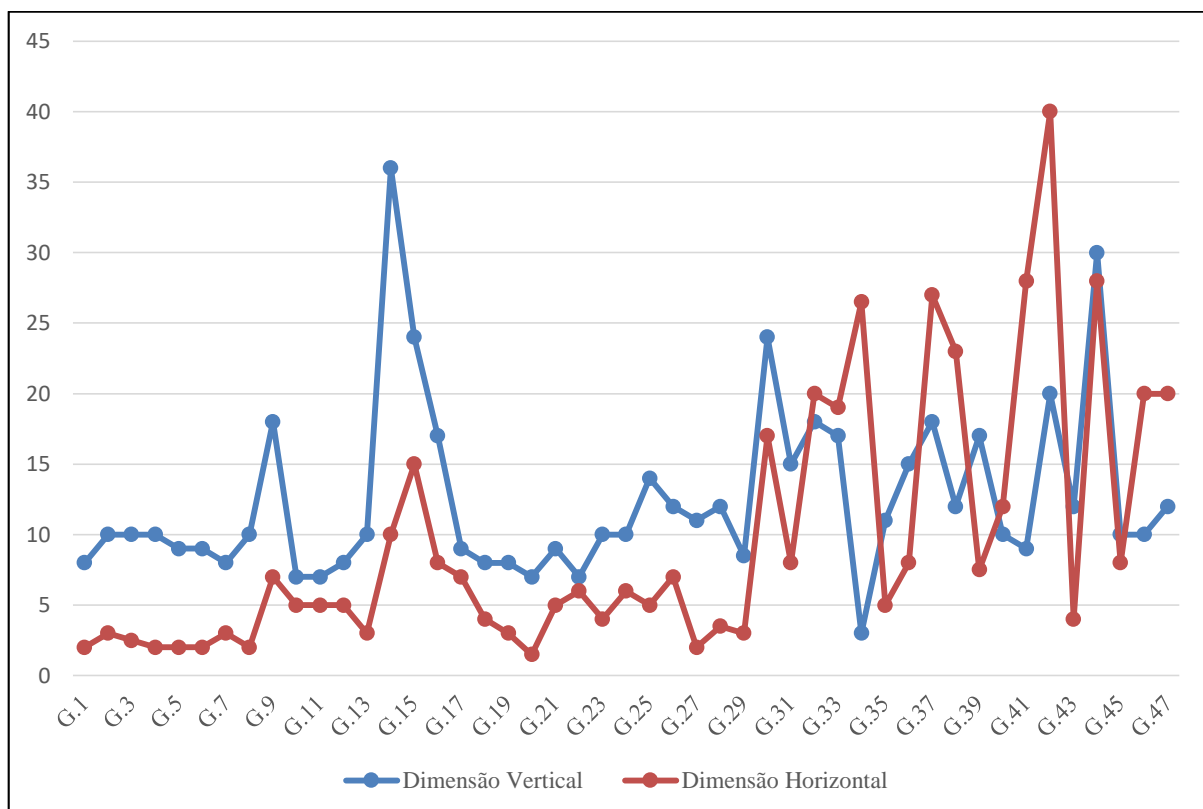


Gráfico 44. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão do Perna III.



Figura 207. Grafismos 25 a 26. Dois antropomorfos em uma cena. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 208. Grafismos 27 a 29. Três antropomorfos no painel rupestre. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 209. Grafismo 34. Sequência de ideomorfo em uma cena. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

A arte rupestre do sítio apresenta uma presença majoritária de grafismos de antropomorfos, em especial, com sequências de antropomorfos em cenas de interação social. Os grafismos 25 e 26 são dois antropomorfos em uma cena de interação social, espécie de coreografia, e estão há 62 cm de altura, totalmente preenchidos (ver figura 207). Os grafismos 27 a 29 são três antropomorfos, totalmente preenchido, com traços menos espessos (ver figura

208). O grafismo 34 é uma sequência de ideomorfos, uma espécie de enfileiramento (ver figura 209).

Por fim, nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto, tanto de antropomorfo quanto de zoomorfo e/ou sequências elaboradas de miniaturas típicas do Complexo Estilístico Serra Talhada. Mas nota-se a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, classificados por Guidon (1991) dentro do Complexo Estilístico Serra Talhada, também em uma altura inferior descrita por Guidon (1985 a, 1985 b).

6.1.29 Toca da Ponta da Serra

No local foram encontrados 48 grafismos rupestres, sendo 21 gravuras e 27 pinturas, das pinturas, 11 com a forma de antropomorfo, 10 de zoomorfo e 6 de ideomorfo, sendo que a espessura média dos traços dos grafismos aferidos é de 0,54 cm. Eles estão a uma altura média de 1,84 metro, com o ponto mínimo de 92 cm de altura e máximo de 3,03 metros, sendo que a dimensão vertical média é de 10,06 cm e a dimensão horizontal média é de 8,60 cm, apenas 5 grafismos não puderam ser aferidos devido a sua difícil localização no sítio. Das 27 pinturas rupestres, 18 possuem preenchimento total, 8 parcial e 1 sem preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 45 e 46).

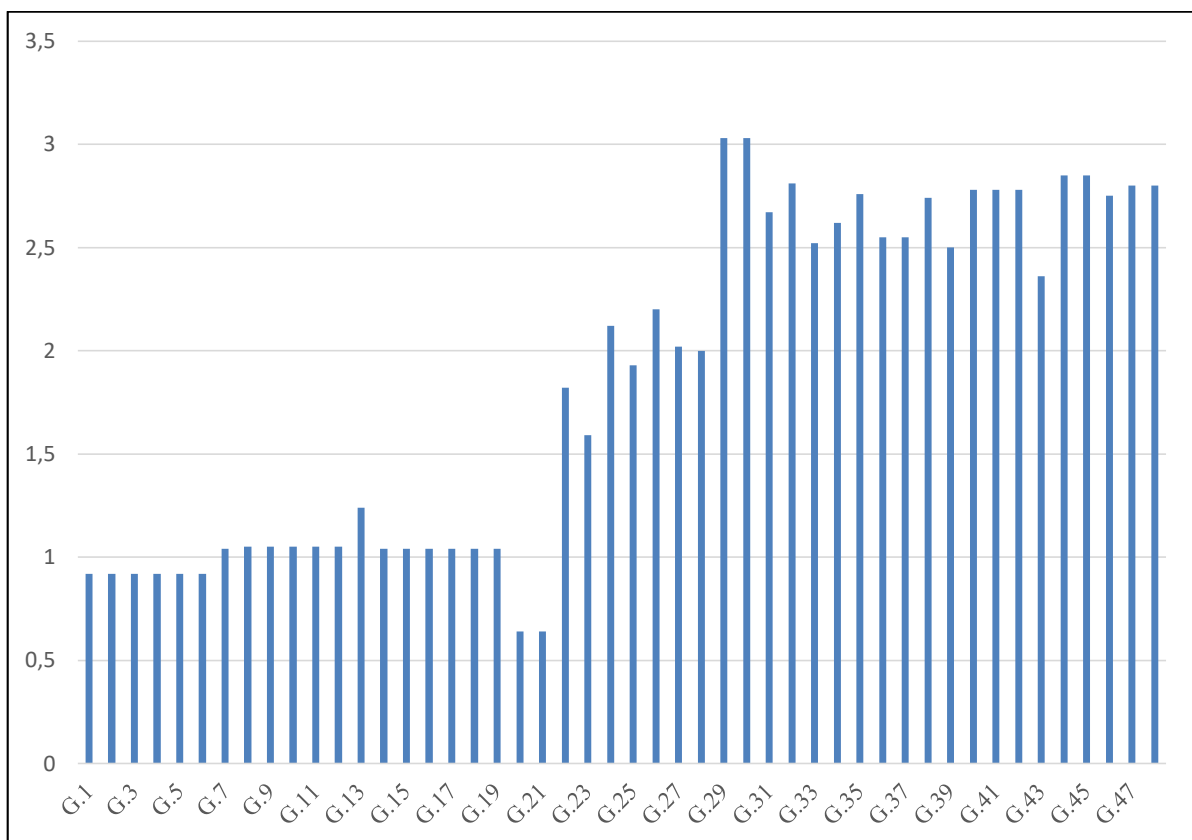


Gráfico 45. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Ponta da Serra.

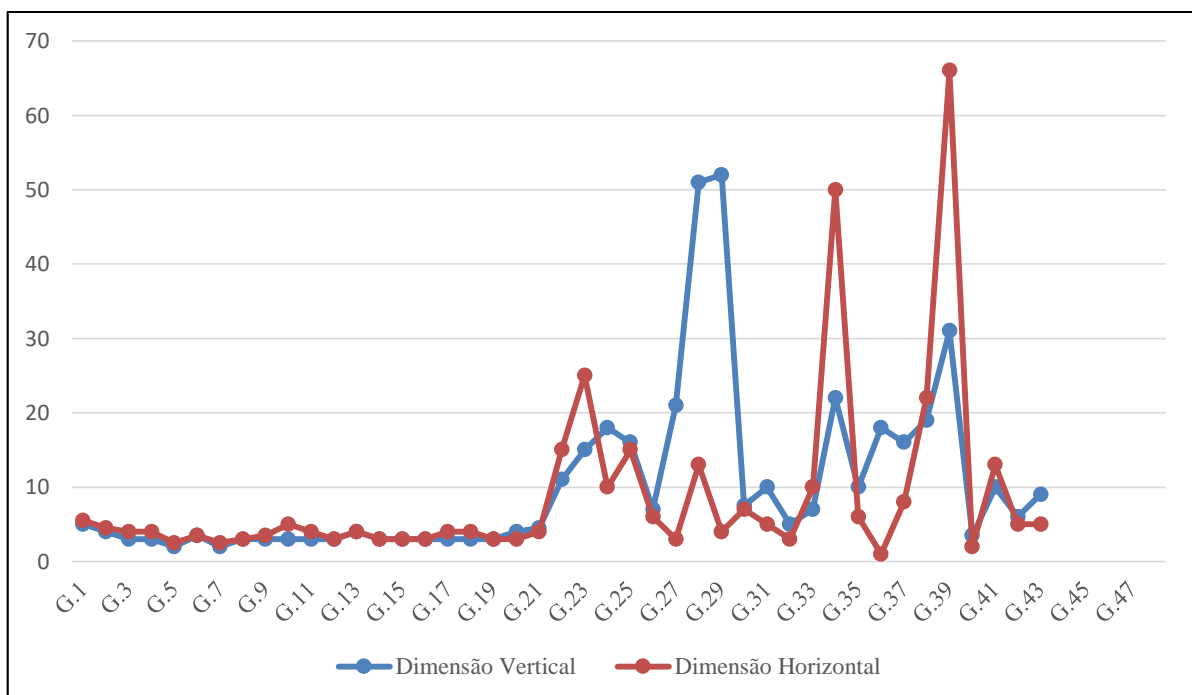


Gráfico 46. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Ponta da Serra.



Figura 210. Grafismo 35. Antropomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do local apresenta equiparação entre os grafismos de zoomorfos e antropomorfos, o grafismo 35 é um antropomorfo com preenchimento completo, membros superiores e inferiores alongados, estando 2,76 metros de altura (ver figura 210). Nota-se a ausência de grafismo de contorno aberto com ou sem preenchimento, segmentos de miniaturas em sequências e o observa-se a presença de grafismos com membros superiores e inferiores alongados, uma característica típico do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.30 Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá

O sítio arqueológico Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá é composto por único paredão rochoso, com 9 grafismos de pinturas rupestres, sendo 3 antropomorfos, 2 zoomorfos e 4 ideomorfos, com uma dimensão vertical média de 9,33 cm e dimensão horizontal média de 4,77 cm, com uma altura média 68 cm, altura mínima de 63 cm e máxima de 80 cm, todos os grafismos possuem preenchimento total (ver gráficos 47 e 48).

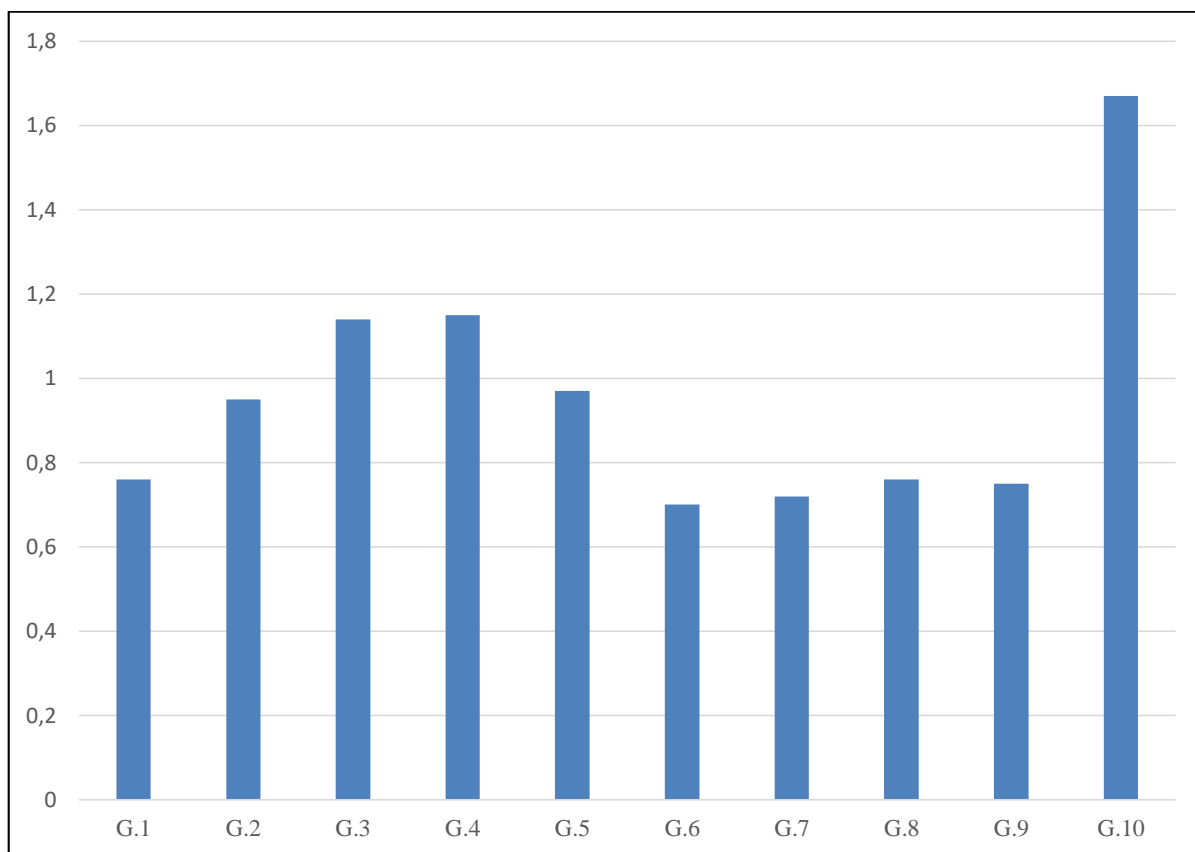


Gráfico 47. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá.

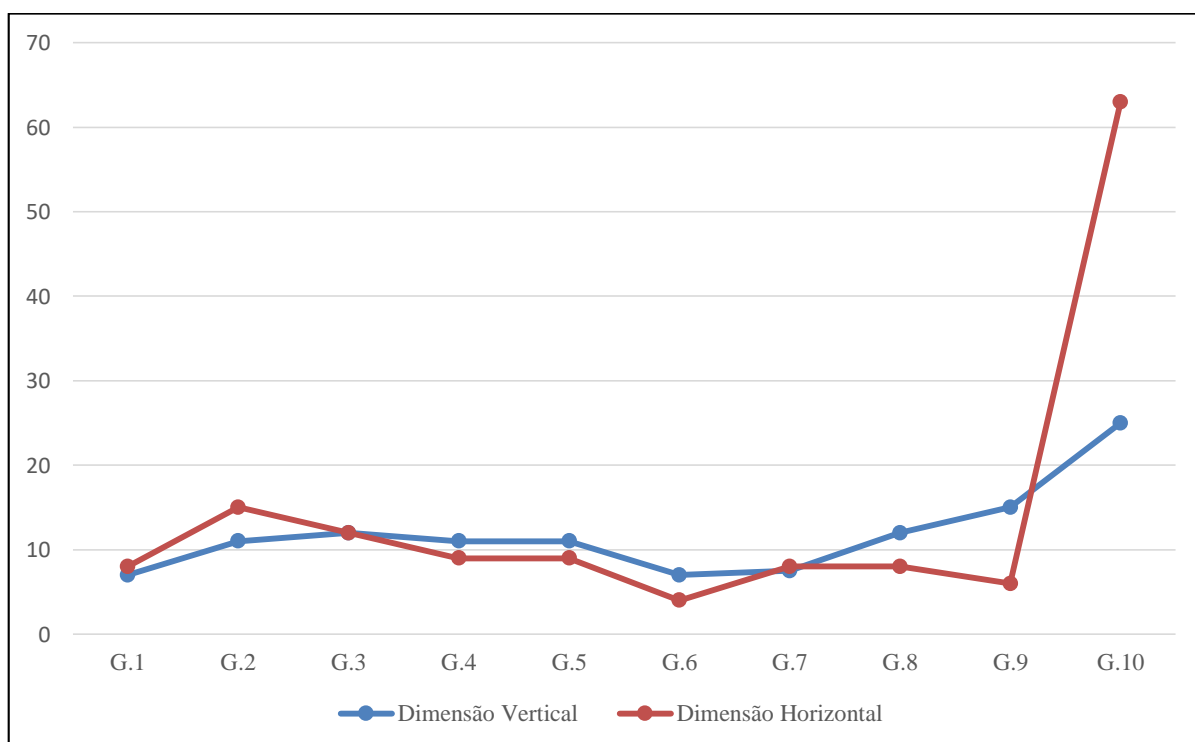


Gráfico 48. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres sítio Toca da Entrada do Sítio do Meio de Cá.



Figura 211. Grafismo 1 ao 5. Conjunto de um zoomorfo e quatro ideomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017)

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta grafismos bastante intemperizados e de difícil reconhecimento, os grafismos de 1 a 5 demonstram um antropomorfo com traços espessos e quatro ideomorfos com corpo arredondando, estando a uma altura de 76 cm até 1,15 metro (ver figura 211). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com ou sem preenchimento e segmentos de miniaturas no local.

6.1.31 Toca dos Canoas VI

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta 101 grafismos, todos pinturas, 29 antropomorfos, 35 zoomorfos e 37 ideomorfos, com uma espessura média do traço de 0,55 cm. As pinturas estão a uma altura média de 1,86 metro, com ponto mínimo de 71 cm e ponto máximo de 3,50 metros de altura, sendo que as dimensões verticais e horizontal são de 7,8 cm e 6,71 cm, respectivamente, 4 grafismos não puderam ser aferidos devido a difícil localização no sítio. Dos 101 grafismos, 89 possuem preenchimento total, 3 preenchimento parcial e 9 ausentes de preenchimento, tendo apenas o contorno das imagens (ver gráficos 49 e 50).

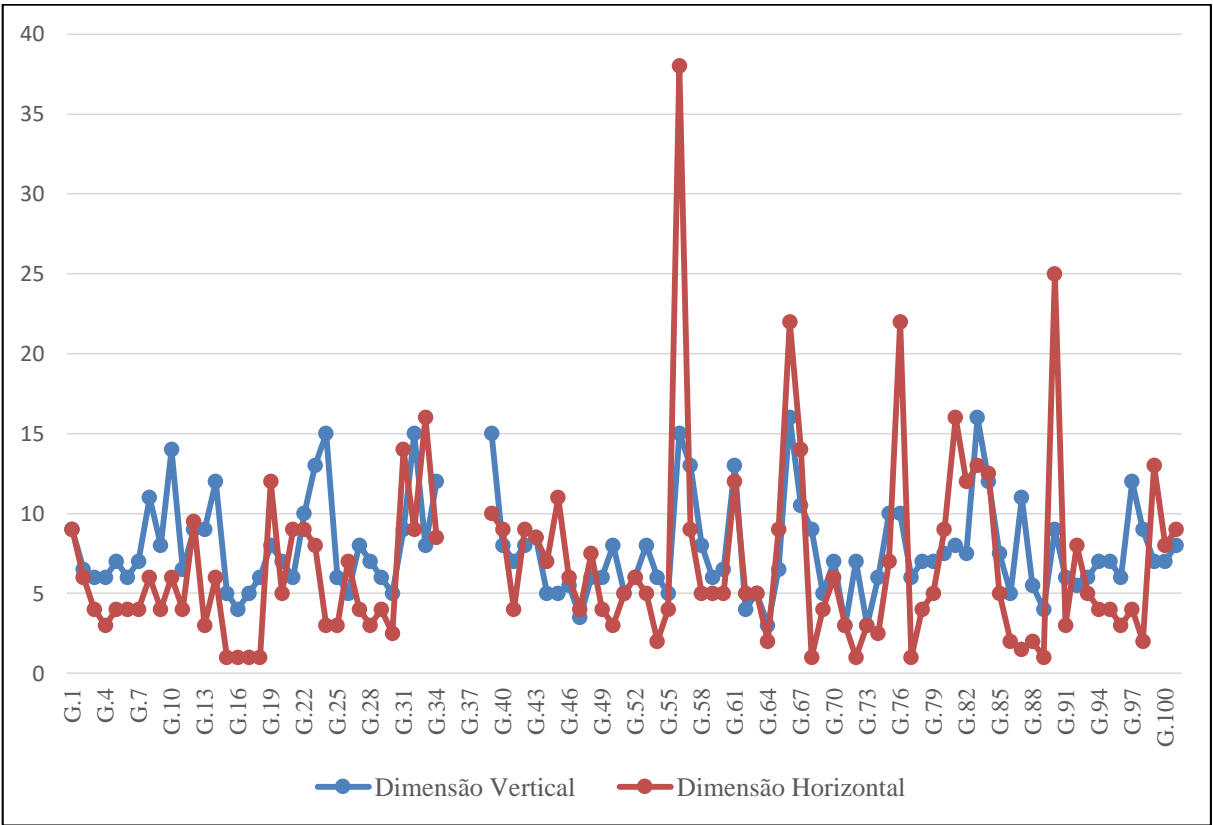
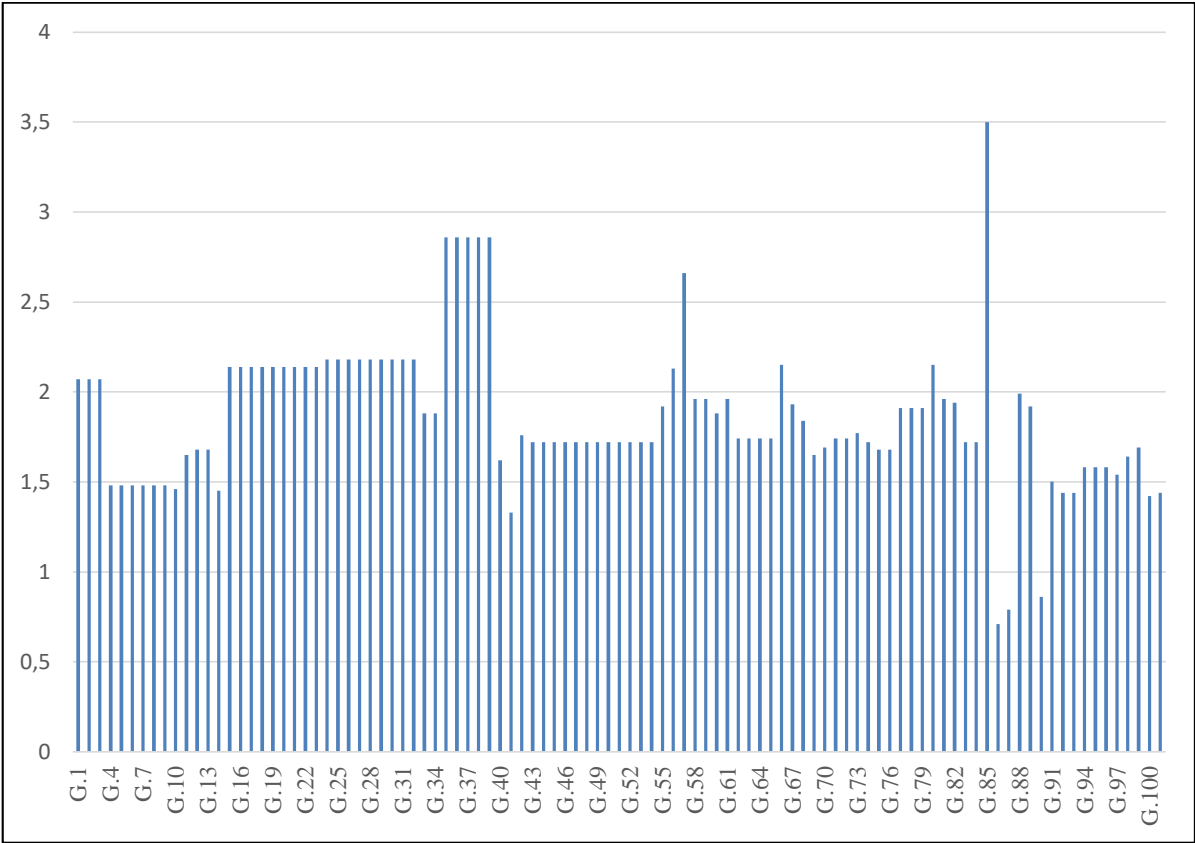




Figura 212. Grafismo 43 a 44. Dois antropomorfos no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 213. Grafismo 91 a 101. Conjunto de antropomorfos e zoomorfos no teto do abrigo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre apresentou uma predominância de ideomorfos e antropomorfos distribuídos no paredão rochoso do abrigo, destarte, os grafismos 43 e 44 são dois antropomorfos totalmente preenchidos, de coloração vermelha, com membros superiores e inferiores alongados e estando a uma altura de 1,72 metro do solo do sítio (ver figura 212).

Os grafismos 91 a 101 são um conjunto de antropomorfos e zoomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchidos, localizados no teto do sítio, traço espesso e estando a uma

altura de 1,69 metro do solo do sítio (ver figura 213). As recorrências rupestres do local não apresentaram grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento e sequências de miniaturas, mas observou-se a existência de antropomorfos com membros superiores e inferiores alongados.

6.1.32 Toca do Angelim do Barreirinho

No sítio Toca do Angelim do Barreirinho foram registrados 8 grafismos, todos pinturas, sendo 6 de antropomorfos e 2 de zoomorfos, tendo 4 grafismos com o preenchimento parcial e 4 imagens com a ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno (ver figura 214). Esses grafismos rupestres são classificados por Morales Júnior (2002) como pertencente ao estilo Angelim, enquanto Guidon (1991) designou como subtradição Salitre.



Figura 214. Pannel rupestre de antropomorfos na Toca do Angelim. Fonte: Buco, 2011, p.131.

6.1.33 Toca da Roça do Sítio da Fumaça II

No local foram encontrados 39 grafismos rupestres, sendo todos em forma de pintura, 14 antropomorfos, 2 zoomorfos e 23 ideomorfos, com a uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 1,06 cm, com uma altura média de 1,15 metro, com ponto de mínimo de 32 cm e ponto de máximo de 1,95 metro de altura. As dimensões das médias verticais e horizontais tem 8,78 cm e 4,40 cm, respectivamente, quanto ao preenchimento dos grafismos,

34 apresentam preenchimento total, 4 parcial e 1 ausente de preenchimento, apenas a presença do contorno (ver gráficos 51 e 52).

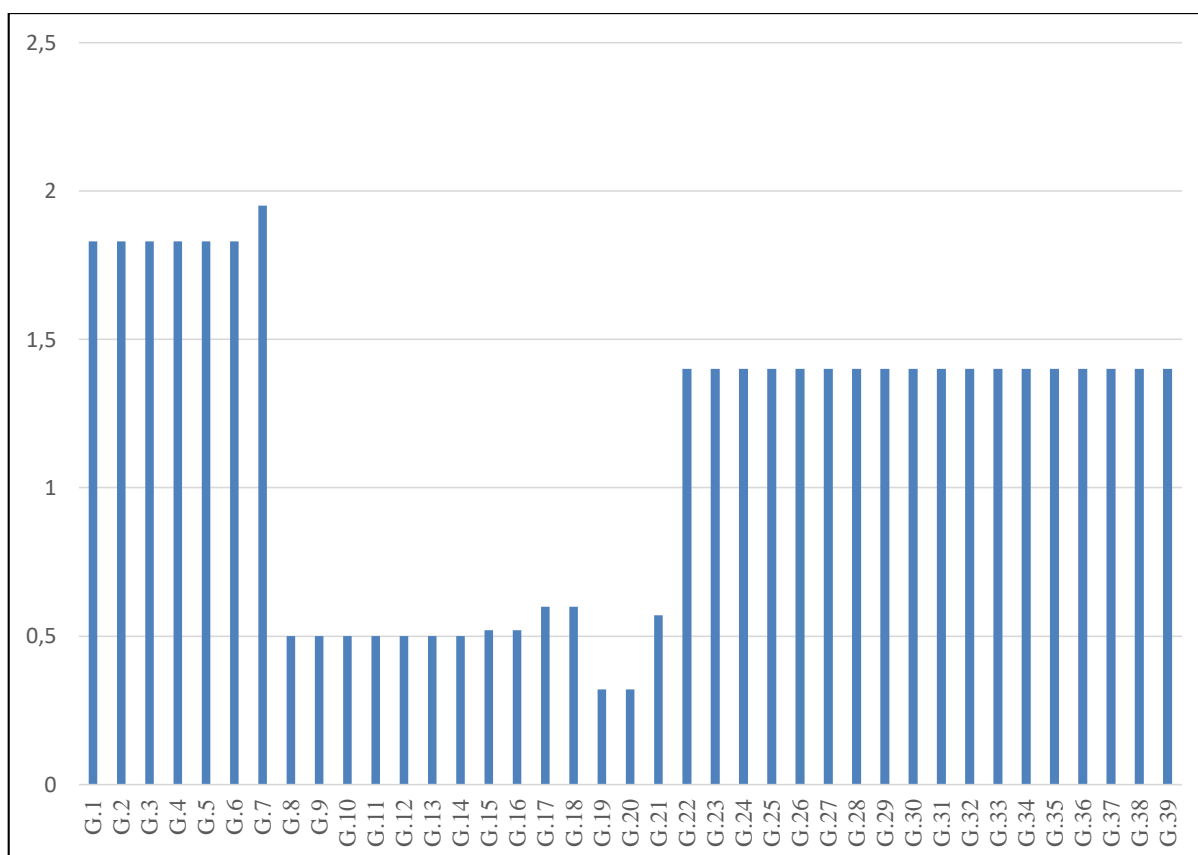


Gráfico 51. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Fumaça II.

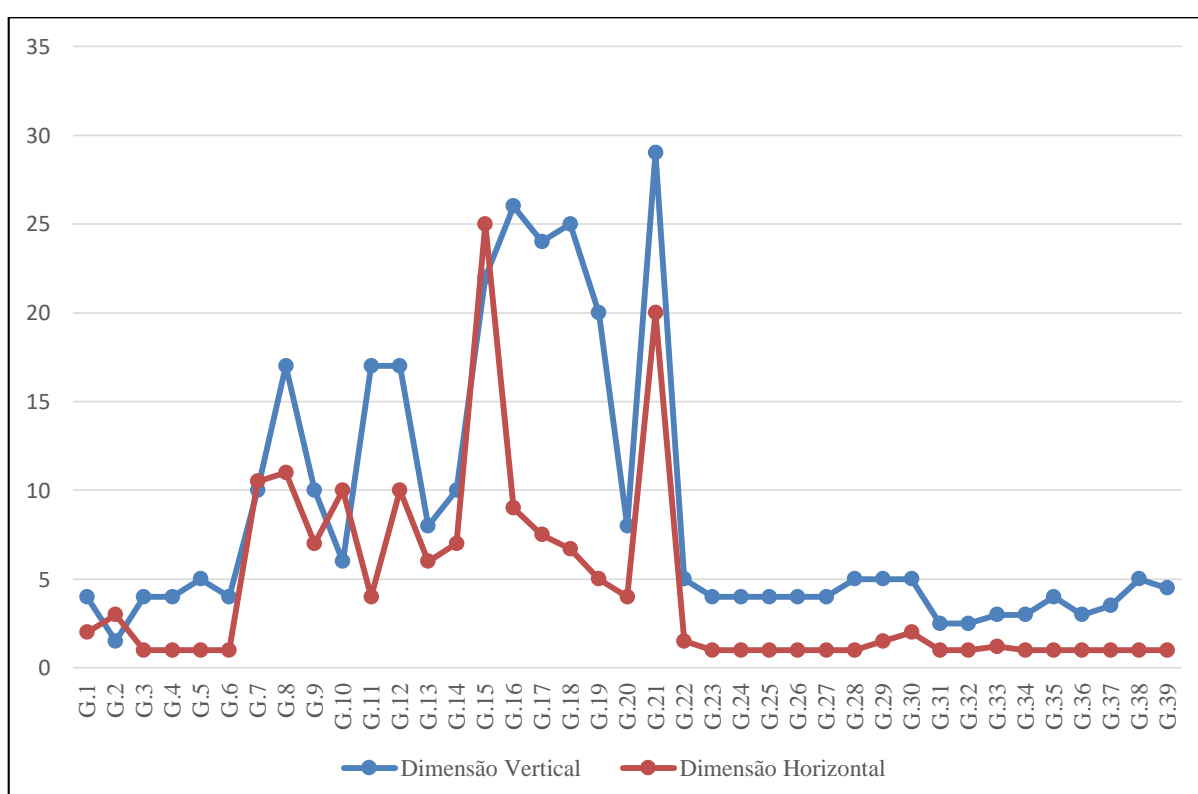


Gráfico 52. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Fumaça II.

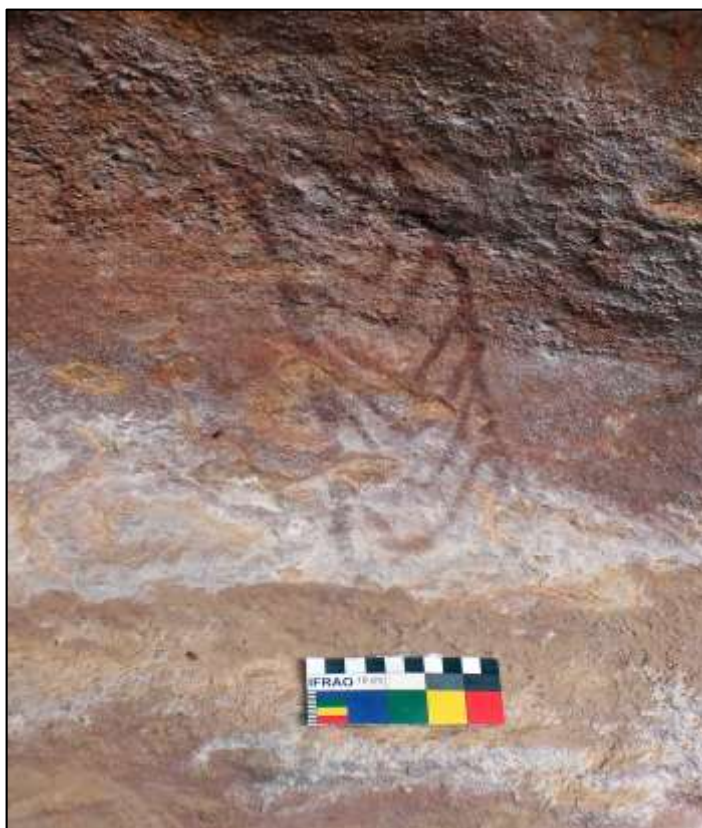


Figura 215. Grafismo 21. Antropomorfo com preenchimento parcial. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta uma presença majoritária de ideomorfos, mas também de zoomorfos e antropomorfos, que sofreram processo de transformações por conta ação do intemperismo. O grafismo 21 possui um antropomorfo com um estilo geometrizzante e com preenchimento interno formado curvilíneas horizontais no seu corpo interior (ver figura 215). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com ou sem preenchimento, mas, devido ao grau de intemperismo do sítio, a leitura do registro gráfico rupestre fica prejudicada.

6.1.34 Toca da Ema do Sítio do Brás II

O registro gráfico rupestre do sítio apresentou totalidade 147 pinturas rupestres, sendo 81 antropomorfos, 15 zoomorfos e 51 ideomorfos, com uma espessura média dos grafismos aferidos de 0,58 cm, com a dimensão média vertical e horizontal de 11,74 cm e 8,22 cm, respectivamente. As pinturas rupestres do sítio estão a uma altura média de 1,77 metro de altura, com ponto de mínimo de 65 cm e ponto de máxima de 2,70 metros de altura, no que tange o

preenchimento dos grafismos, 132 possuem o preenchimento completo, 4 preenchimento parcial e 11 com ausência de preenchimento, apenas com o contorno (ver gráficos 53 e 54).

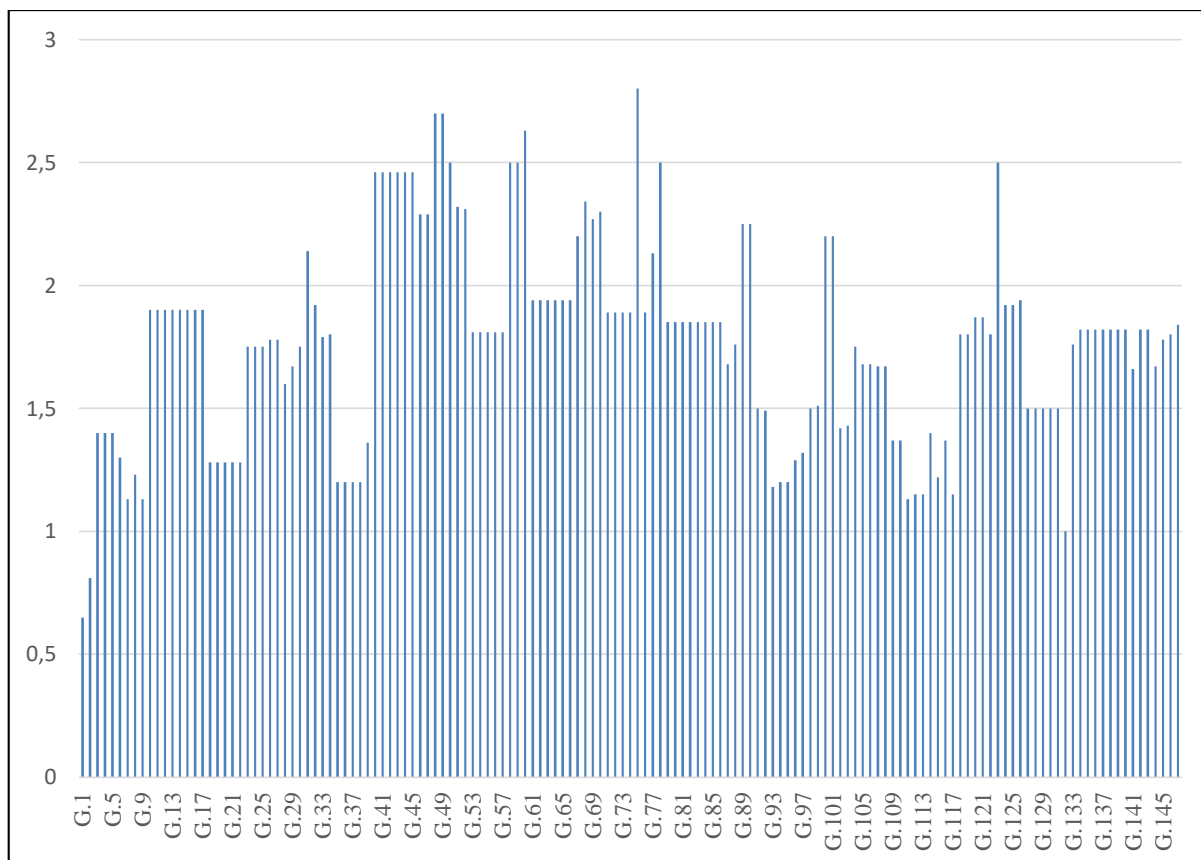


Gráfico 53. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Ema do Sítio do Brás II.

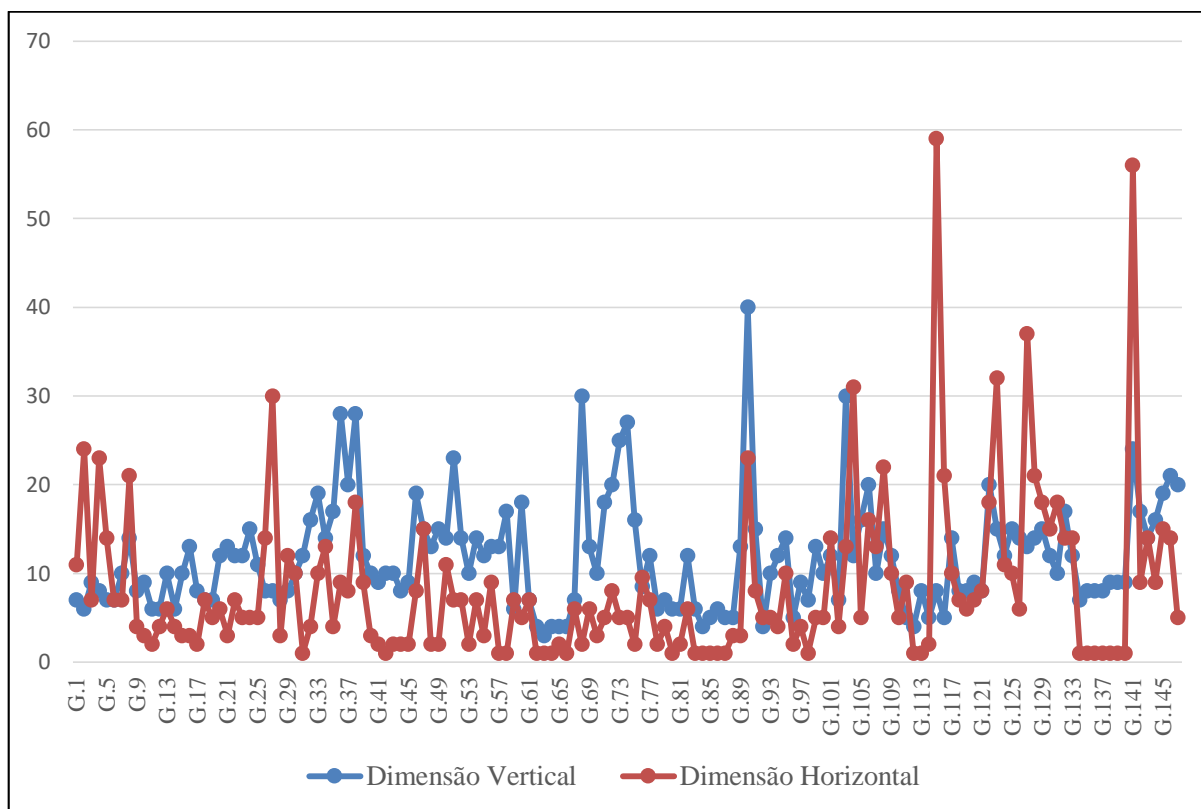


Gráfico 54. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Ema do Sítio do Brás II.

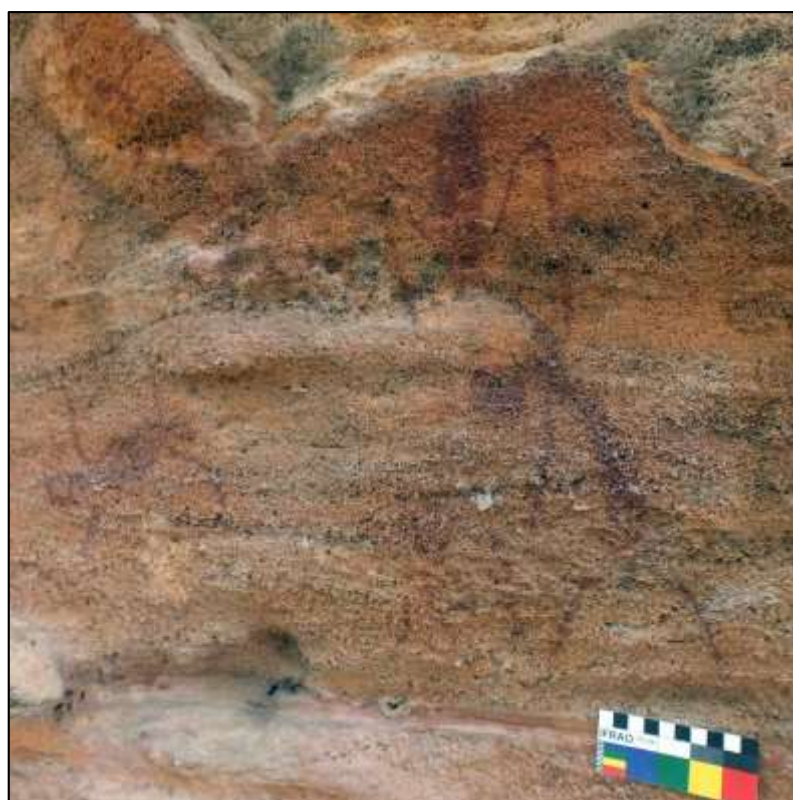


Figura 216. Grafismo 50 a 52. Dois antropomorfos e um zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

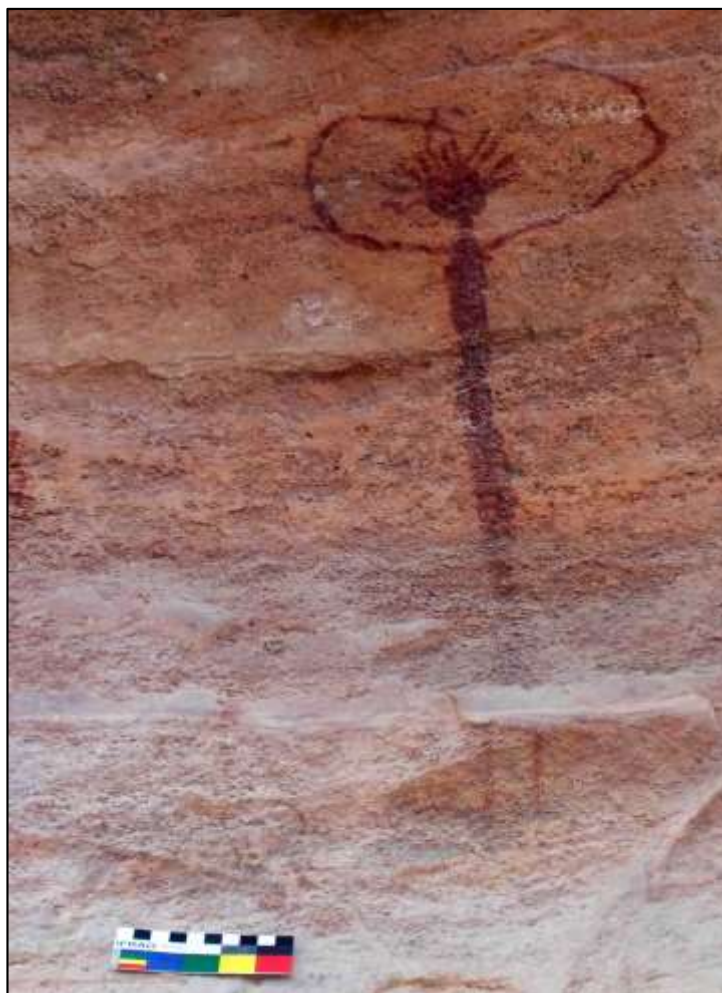


Figura 217. Grafismo 90. Um antropomorfo no paredão rochoso.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre é composto predominantemente por antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso. Os grafismos 50 a 52 são dois antropomorfos em uma cena acrobática e com os membros superiores e inferiores alongados e um ideomorfo, totalmente preenchidos, coloração vermelha e estando a uma altura superior a 2,31 metros do solo (ver figura 216). O grafismo 90 é um antropomorfo com os membros superiores e inferiores alongados e adorno na cabeça, coloração vermelha, totalmente preenchido e estando a uma altura de 2,25 metros do solo (ver figura 217).

Por fim, nota-se a presença de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, a ausência de grafismo de contorno aberto com e/ou sem preenchimento e sequência miniaturas. Mas observa-se a existência de alguns tipos de zoomorfos descritos por Guidon (1985 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada e elementos de intrusão que se assemelham ao estilo Serra Branca e a Tradição Geométrica.

6.1.35 Toca dos Canoas IV

No local foram catalogados 347 grafismos rupestres, todas pinturas, 139 antropomorfos, 92 zoomorfos e 116 ideomorfos, com uma espessura média do traço de 0,48 cm. Os grafismos estão a uma altura média de 1,57 metro, com um ponto mínimo de 32 cm e ponto máximo de 2,32 metros. As dimensões médias verticais e horizontais são de 9,03 cm e 6,91 cm, respectivamente, sendo que das 347 pinturas, 296 possuem preenchimento total, 37 preenchimento de parcial e 14 sem preenchimento, apenas com o contorno (ver gráficos 55 e 56).

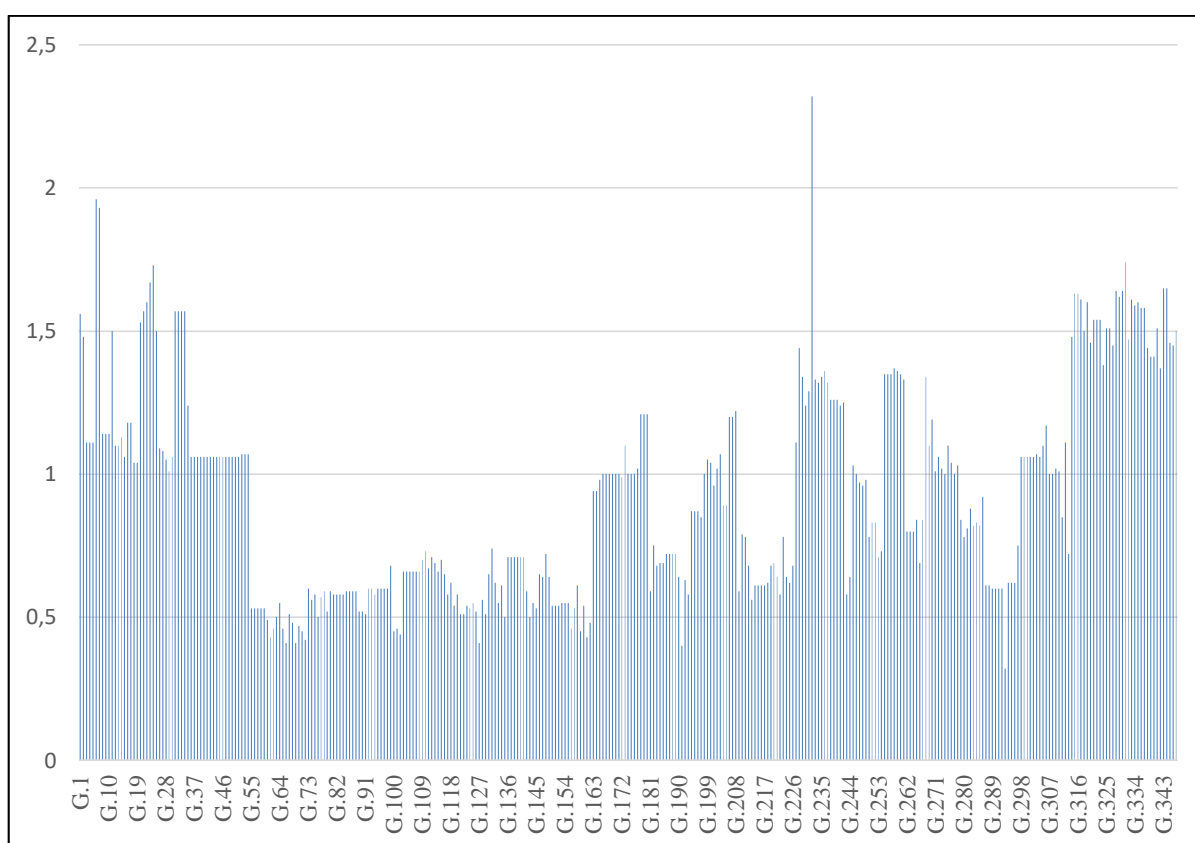


Gráfico 55. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Canoas IV.

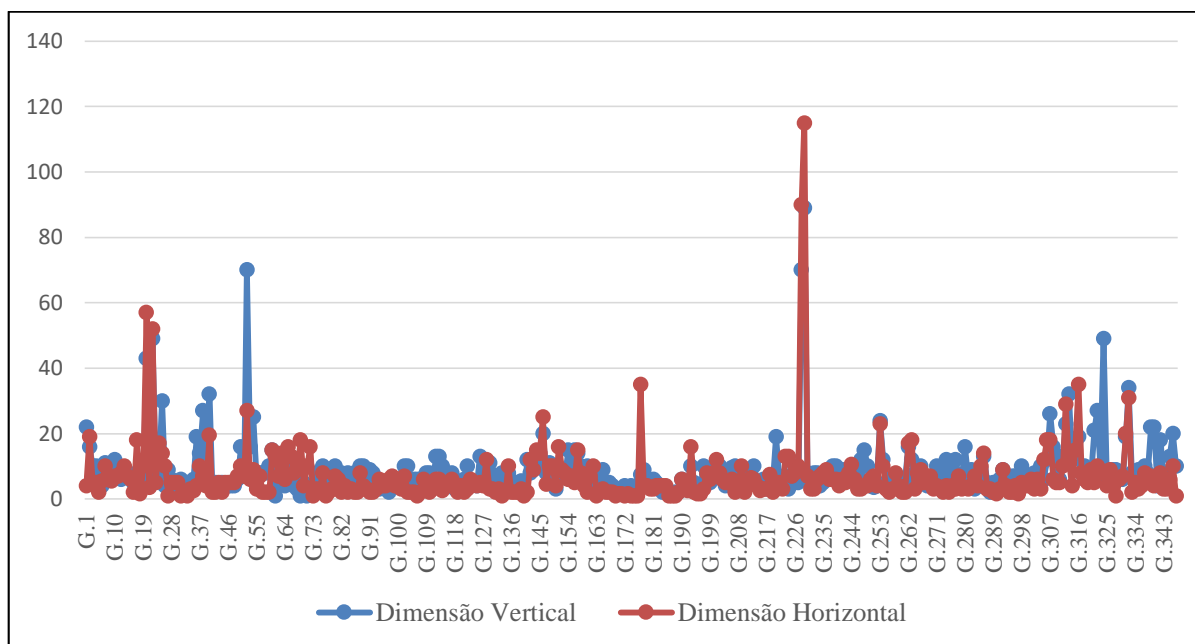


Gráfico 56. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Canoas IV



Figura 218. Grafismo 214 ao 218. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre é composto de forma majoritária por antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso, os grafismos 214 ao 218 são zoomorfos com a dimensão vertical e horizontal reduzida, de coloração amarela, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 61 cm do solo (ver figura 218). Por fim, nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com preenchimento e/ou sem preenchimento, presença de miniatura de zoomorfos e antropomorfos descritos por Guidon (1983, 1991) como sendo pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada e ausência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados.

6.1.36 Toca do Baixão do Perna II

No sítio Toca do Baixão do Perna II foram registrados 439 grafismos rupestres, 273 imagens com a forma de antropomorfos, 90 zoomorfos e 76 ideomorfos. A espessura média dos traços aferidos foi de 0,54 cm, estando os grafismos a uma altura média de 1,57 metro. As dimensões médias verticais e horizontais dos grafismos são de 7,81 cm e 5,07 cm, respectivamente. Quanto ao preenchimento das imagens, 402 apresentam preenchimento completo, 22 preenchimento parcial e 15 sem preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 57 e 58).

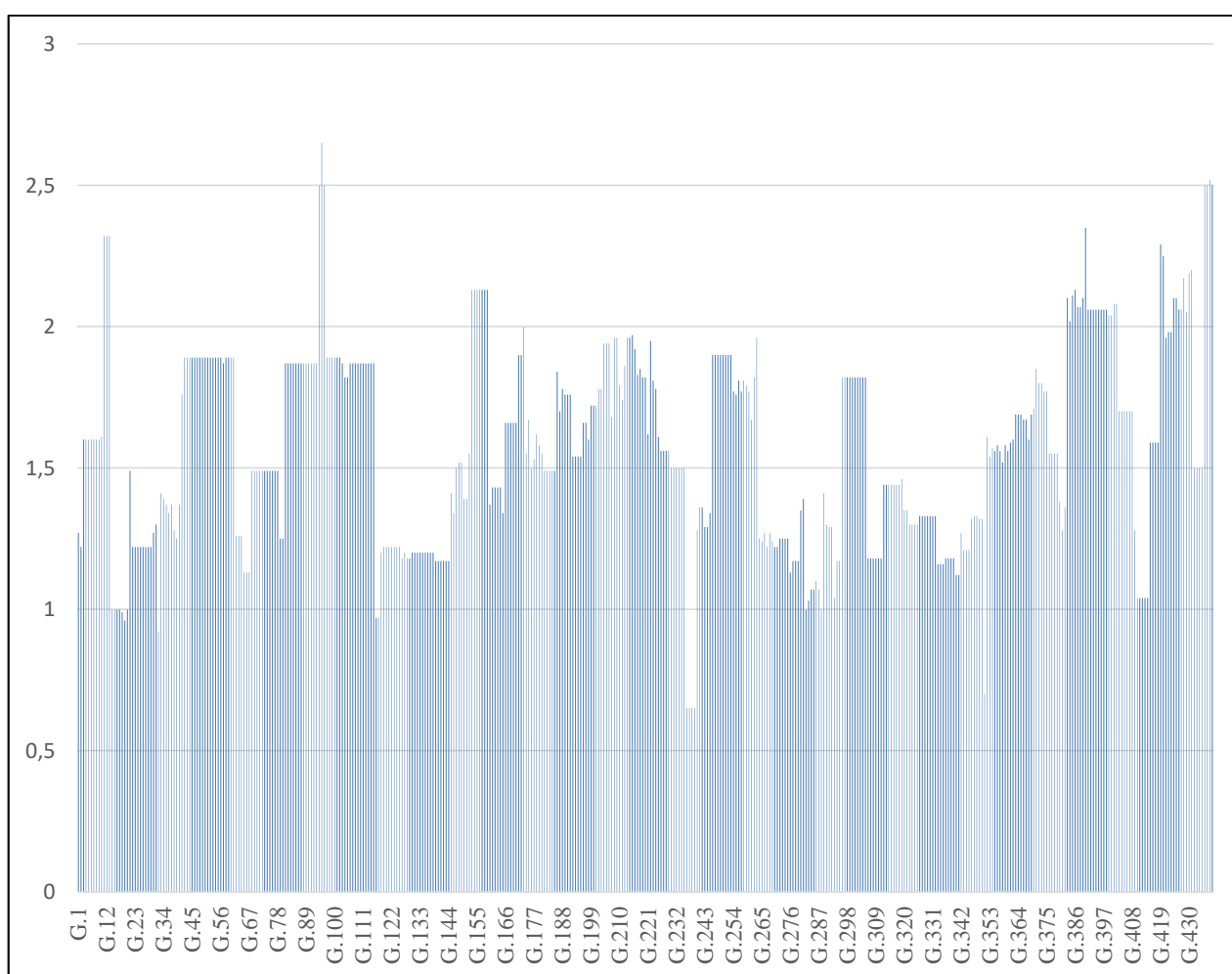


Gráfico 57. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Baixão do Perna II.

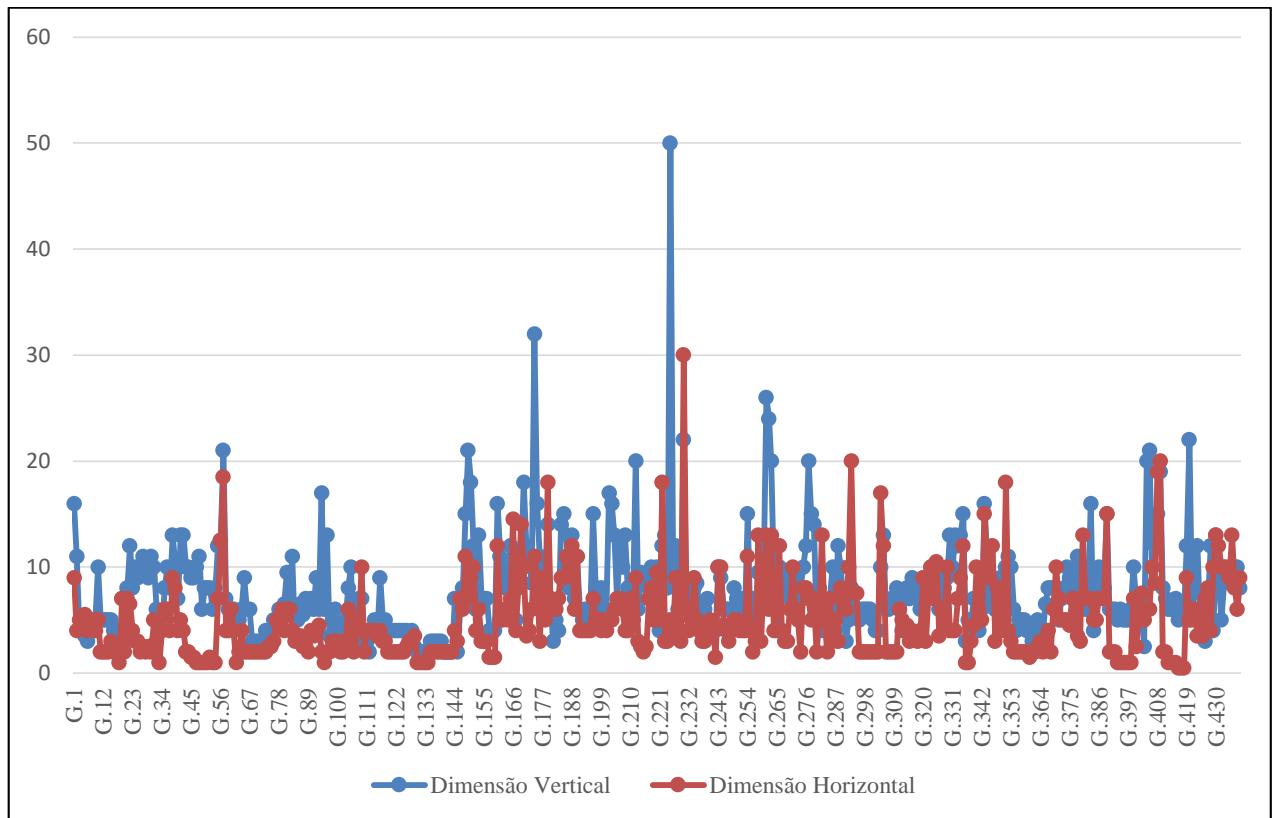


Gráfico 58. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Baixão do Perna II.



Figura 219. Grafismo 11 ao 13. Três antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 220. Grafismos 41 e 42. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 221. Grafismo 94 a 96. Três antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 222. Grafismo 130 a 143. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 223. Grafismos 149 a 151. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 224. Grafismo 391 a 398. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre é formado, em sua maioria, por antropomorfos. Os grafismos 11 a 13 são três antropomorfos em forma de miniatura, perfil frontal, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 2,32 metros do solo (ver figura 219). Os grafismos 41 e 42 são dois antropomorfos, de coloração vermelha, de perfil lateral, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 1,89 metro do solo (ver figura 220). Os grafismos 94 a 96 são três antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura de 2,5 metros do solo (ver figura 221).

Os grafismos 130 a 143 são um conjunto de antropomorfos, de perfil frontal, em forma de miniatura, coloração vermelha, totalmente preenchidos e estando a uma altura superior de 1,12 metro do solo (ver figura 222). Os grafismos 148 a 151 são quatro antropomorfos, com os membros superiores e inferiores alongados, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,52 metro do solo (ver figura 223). Os grafismos 391 a 398 são um conjunto de antropomorfos, de coloração vermelha, totalmente preenchidos, adornos na cabeça, perfil frontal e estando a uma altura de 2,06 metros do solo (ver figura 224).

Por fim, o registro gráfico rupestre apresenta grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, ausência de grafismos com o contorno aberto com/ou sem preenchimento, a presença de segmentos de miniaturas e alguns grafismos descritos por Guidon (1983 a, 1983 b, 1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.37 Toca da Roça do Carlindo II

A Toca da Roça do Carlindo II possui a existência de 77 grafismos rupestres, sendo todos pinturas, 46 com formato de antropomorfos, 14 de zoomorfos e 17 de ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,45 cm. A altura média dos grafismos é de 1,42 metro, com ponto mínimo de 57 cm e máximo de 1,82 metro de altura. As dimensões médias verticais e horizontais são de 16,87 cm e 12,55 cm, respectivamente, sendo que 61 grafismos possuem preenchimento total, 11 preenchimento parcial e 5 com ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 59 e 60).

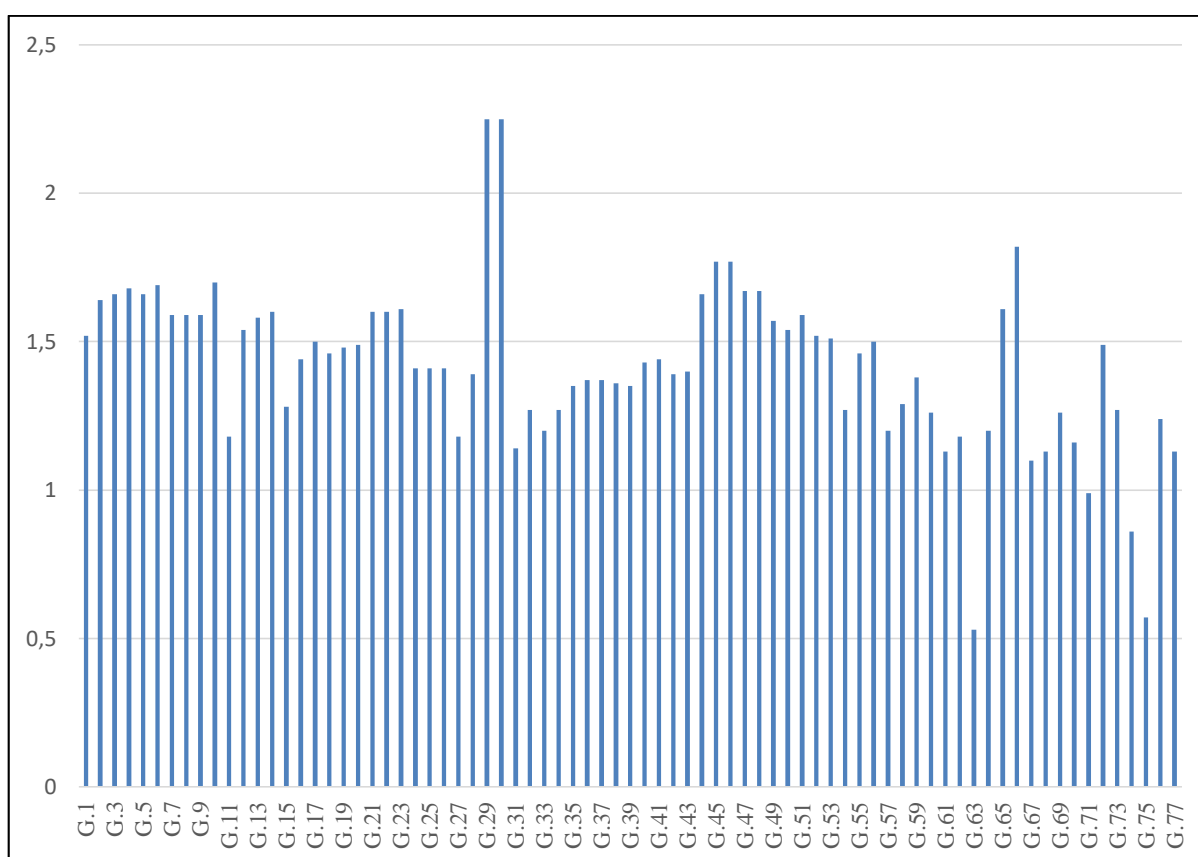


Gráfico 59. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Carlindo II.

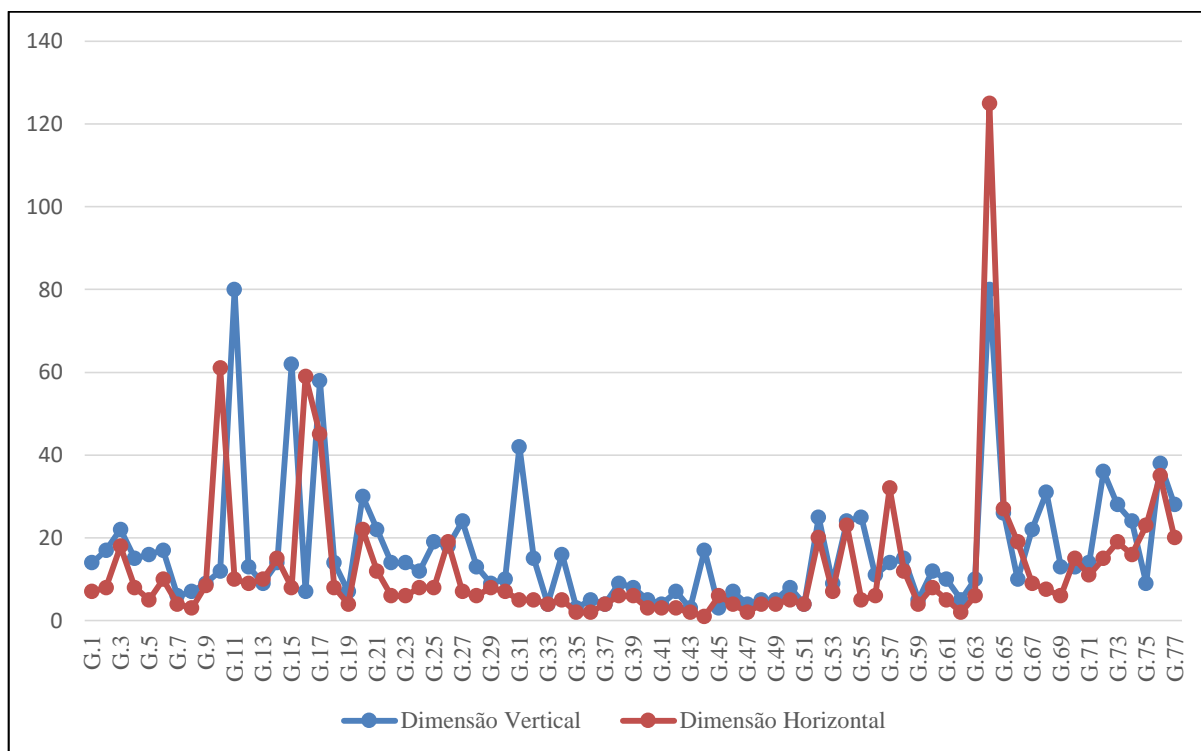


Gráfico 60. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Carlindo II

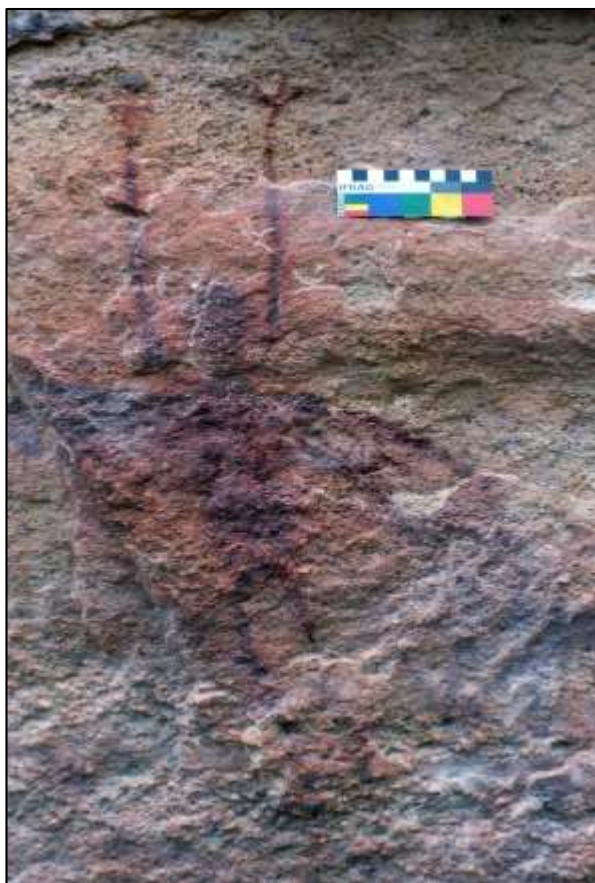


Figura 225. Grafismo 15. Antropomorfos em isolamento.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico do sítio apresenta uma presença majoritária de grafismos de antropomorfos, estando a uma altura inferior a 2 metros do solo e, em sua maioria, totalmente preenchidos. O grafismo 15 é um antropomorfo com dimensão vertical e horizontal aumentadas, com membros superiores e inferiores alongados, estando a uma altura de 1,6 metro (ver figura 225). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, sequências de miniaturas, mas a existência de grafismos com os membros superiores alongados no registro gráfico rupestre do sítio.

6.1.38 Toca das Chiadeiras III

O sítio arqueológico Toca das Chiadeiras III é um sítio arqueológico com um único painel rochoso, composto por 19 de grafismos rupestres, todos eles pinturas, sendo 3 antropomorfos, 2 zoomorfos e 14 ideomorfos, com uma dimensão vertical média de 7,21 cm e uma dimensão horizontal de 5,81 cm e uma altura média de 1,21 metro, com altura máxima de 1,26 metro e mínima 1,08 metro, por fim, com todos os grafismos com preenchimento total (ver gráficos 61 e 62).

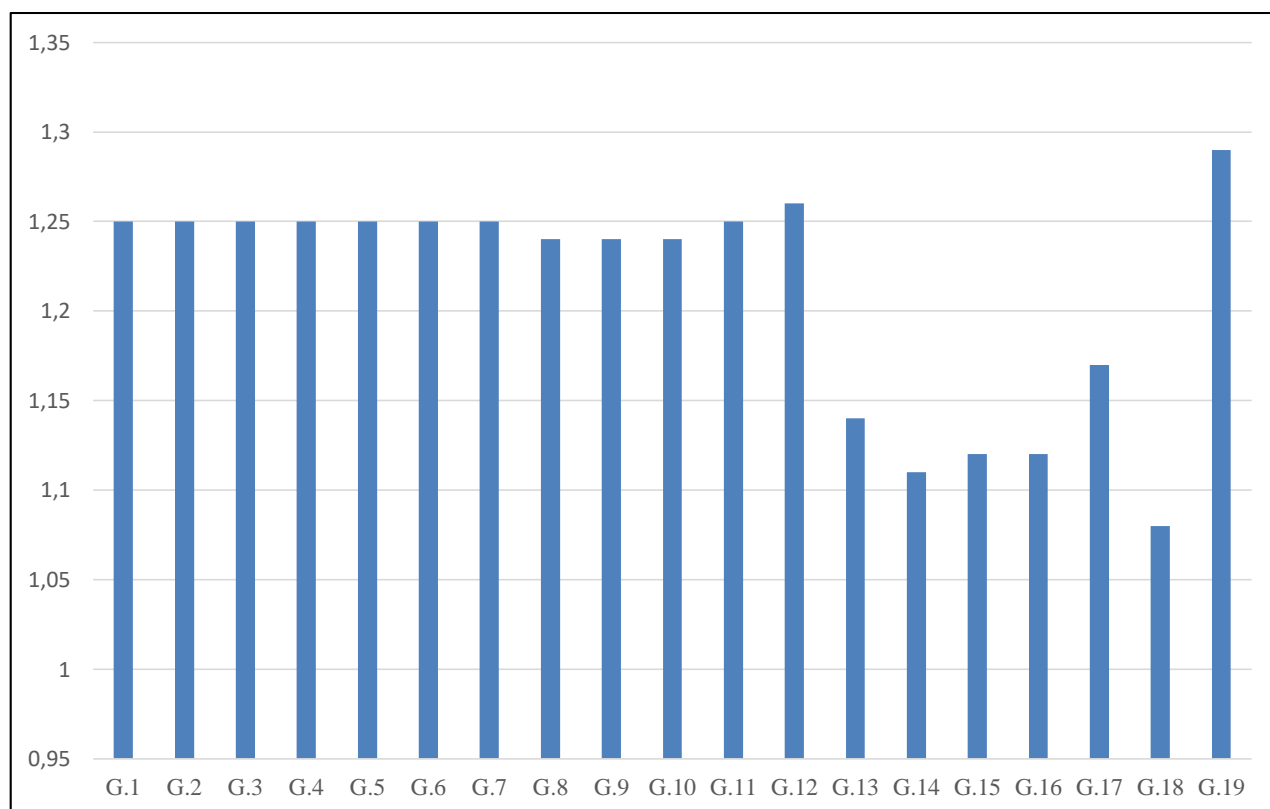


Gráfico 61. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca das Chiadeiras III.

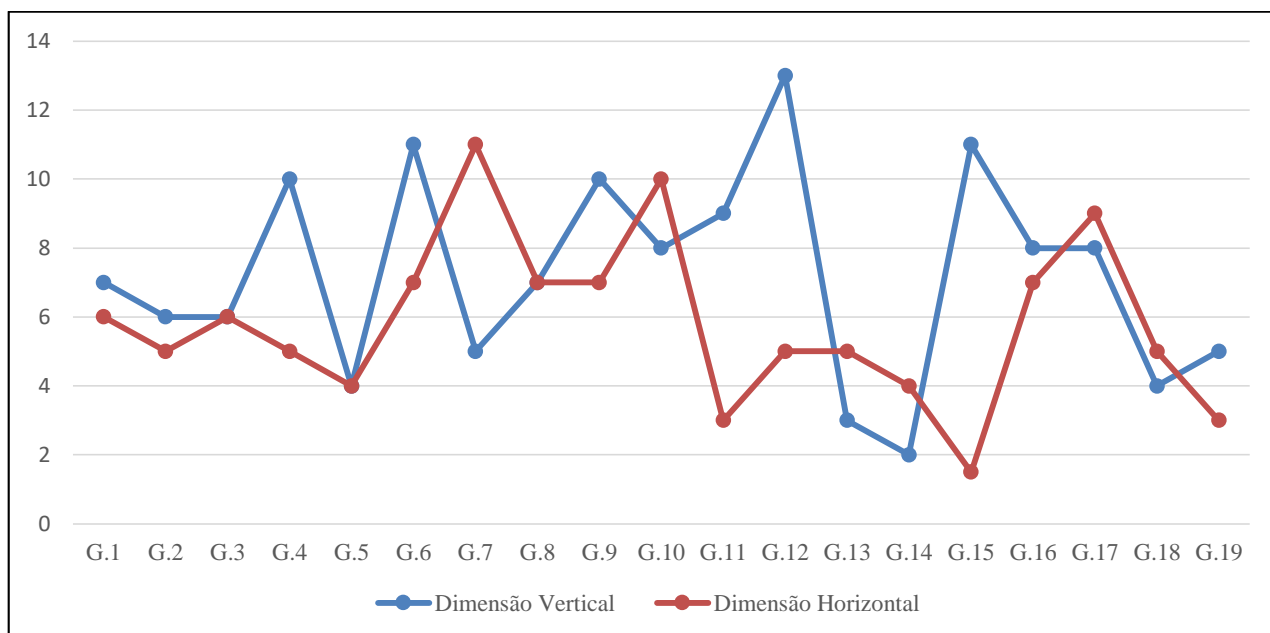


Gráfico 62. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca das Chiadeiras III.



Figura 226. Grafismos 6 e 7. Um antropomorfo e um ideomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro rupestre do sítio apresenta pinturas bastante intemperizadas, em geral compostas por ideomorfos e de difícil reconhecimento, dentro desse contexto, os grafismos 6 e 7 são um antropomorfo e ideomorfo, com traços grossos e um preenchimento completo nas suas formas, respectivamente. O grafismo 6 apresenta traço espesso e um corpo alongado, estando a 1,25 metro de altura, enquanto o grafismo 7 apresenta uma forma de quilópode (ver figura 226). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com ausência de preenchimento, segmentos de miniaturas nesse sítio e presença reduzida de antropomorfos e zoomorfos.

6.1.39 Toca da Serrinha II

O sítio arqueológico Toca da Serrinha II tem 64 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 26 antropomorfos, 20 zoomorfos e 18 ideomorfos, com uma espessura média do traço de 0,53 cm. As pinturas rupestres do sítio estão a uma altura média de 1,72 metro, com ponto mínimo ao nível do solo, e ponto máximo de 5,7 metros de altura. A dimensão vertical e horizontal média é de 12,24 cm e 8,75 cm, sendo que 6 grafismos não puderam ser aferidos devido a difícil localização no sítio. No que tange ao preenchimento dos grafismos, 51 com a presença de preenchimento total, 12 parcial e 1 ausente de preenchimento, tendo apenas o contorno no desenho (ver gráficos 63 e 64).

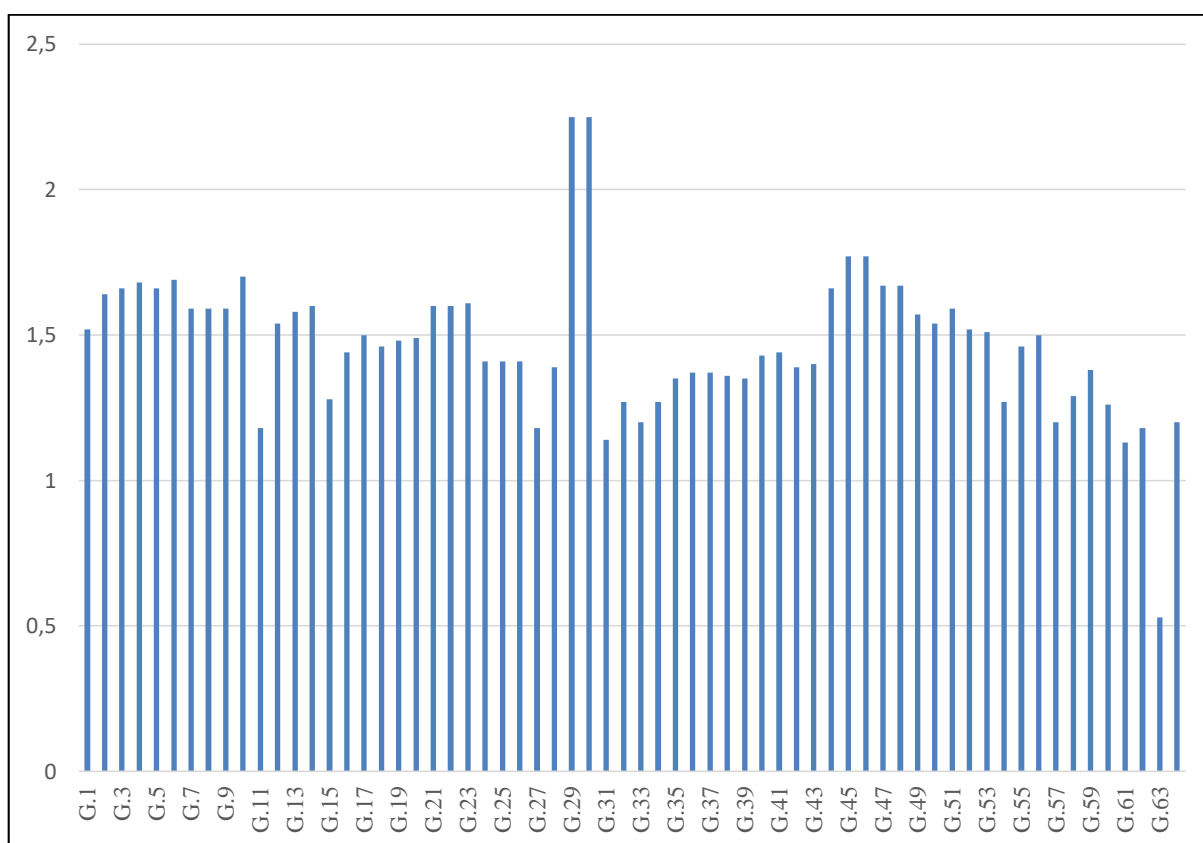


Gráfico 63. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Serrinha II.

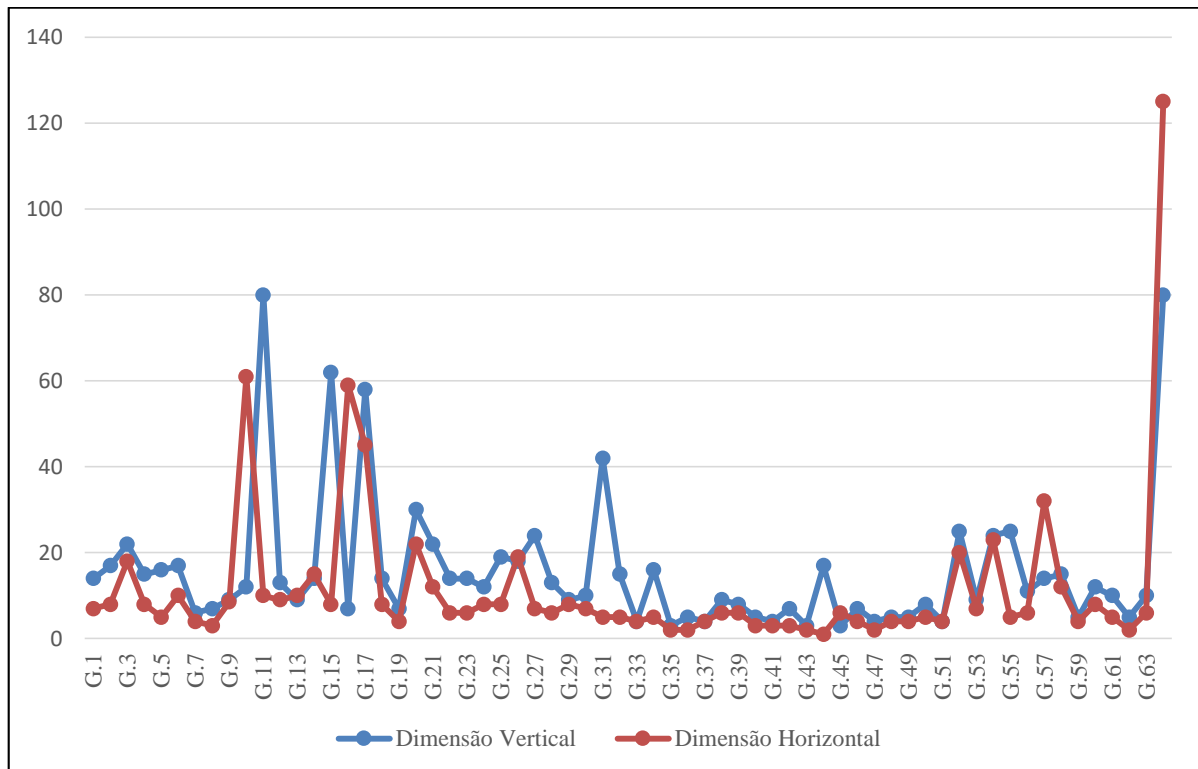


Gráfico 64. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Serrinha II.



Figura 227. Grafismo 7 a 9. Três antropomorfos no painel rochoso do sítio.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

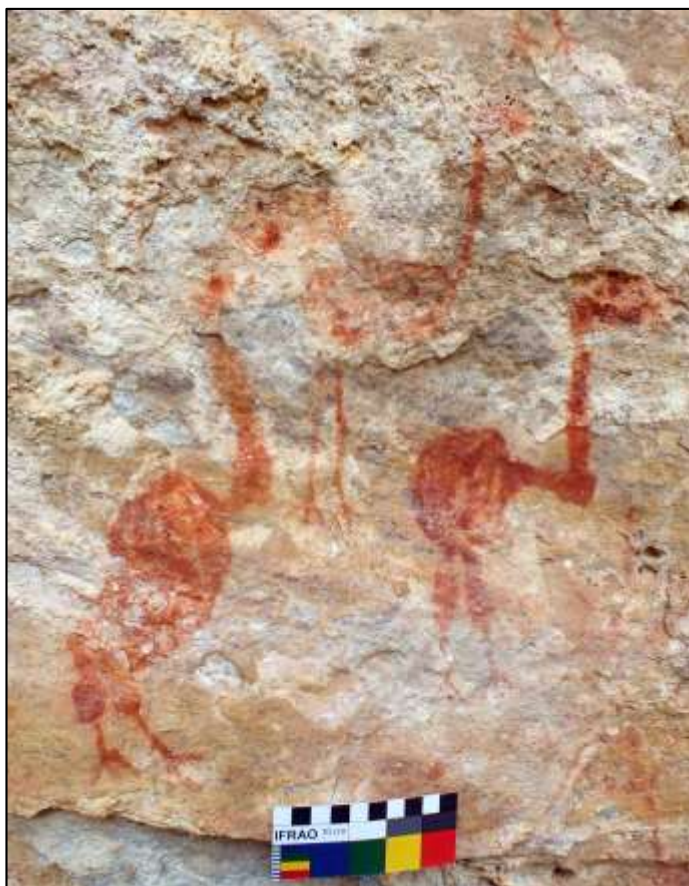


Figura 228. Grafismo 28 a 30. Três antropomorfos no painel rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 229. Grafismo 34 a 41. Cena de antropomorfos em uma cena de interação social. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

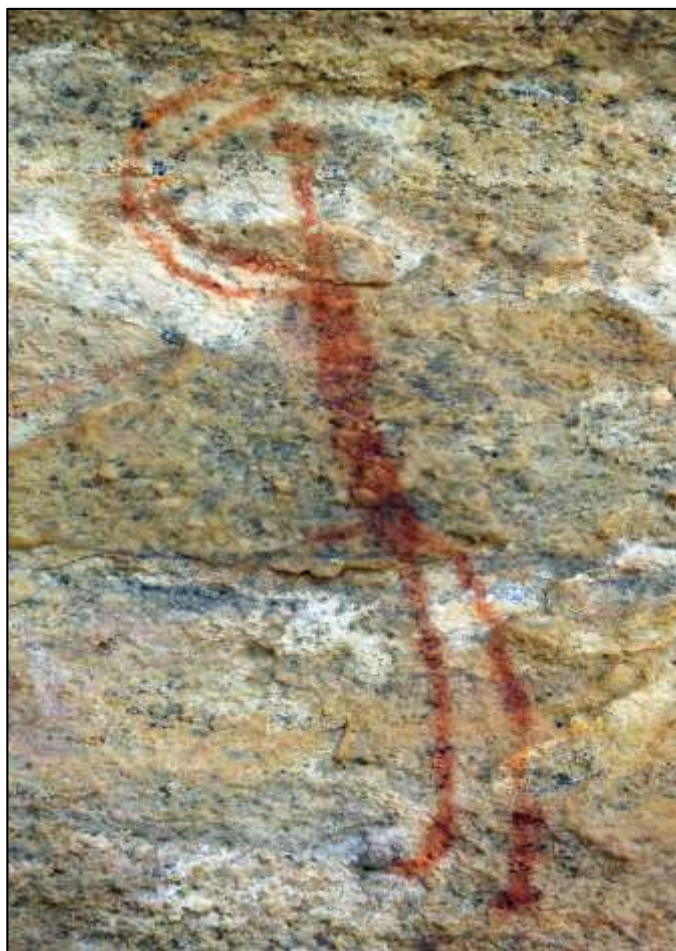


Figura 230. Grafismo 42. Antropomorfos em uma cena isolada.
Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio é composto por grafismos de antropomorfos, distribuídos ao longo do paredão rochoso do sítio. Os grafismos são três antropomorfos com uma coloração escura, 7 a 9, aparentando uma cena de movimento e interação social (ver figura 227).

Os grafismos 28 a 30 são três zoomorfos, dois totalmente preenchidos e um com o preenchimento, estando a uma altura entre 1,50 a 1,63 metro do solo, e de coloração vermelha (ver figura 228). Os grafismos 34 a 41 são um conjunto de antropomorfos com membros superiores e inferiores alongados e dois ideomorfos totalmente preenchidos de coloração vermelha, estando a uma altura inferior a 2 metros do solo (ver figura 229). O grafismo 42 é um antropomorfo com o tronco e os membros superiores e superiores alongados, totalmente preenchido, estando a uma altura de 1,77 metro do solo (ver figura 230).

Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, sequências de miniaturas e observa-se a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e alongados.

6.1.40 Toca do Carlindo III

O local apresentou a seguinte configuração: a totalidade de 8 grafismos rupestres, sendo 4 em formas de antropomorfos e 4 ideomorfos, tendo uma altura média de 1,15 metro, com uma altura mínima de 96 cm e máxima de 1,49 metro, com uma média de 10,75 cm de dimensão vertical e 8,57 cm, sendo que 8 grafismos possuem preenchimento em sua totalidade (ver gráficos 65 e 66)

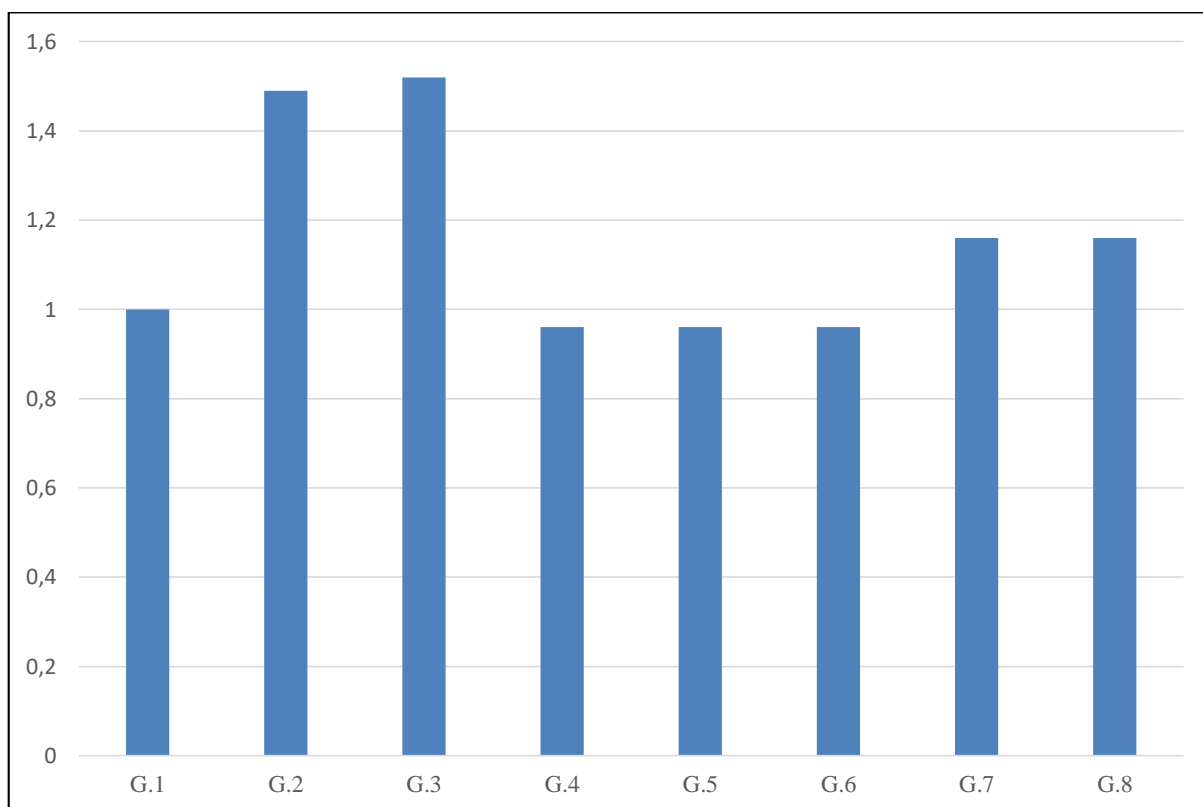


Gráfico 65. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Carlindo III.

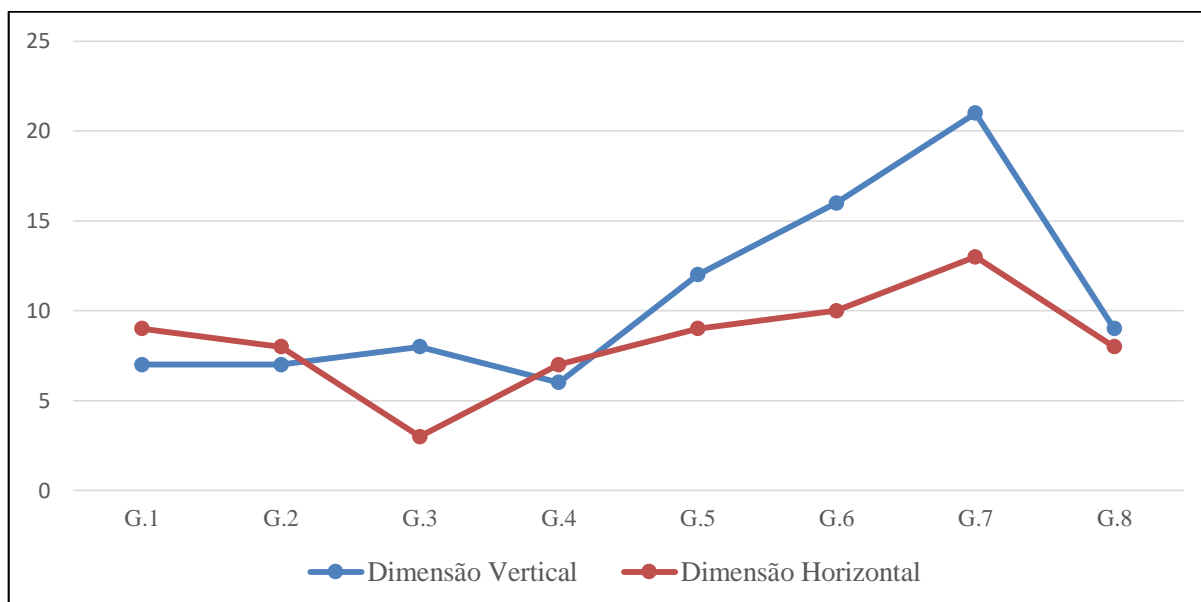


Gráfico 66. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Carlindo III.



Figura 231. Grafismo 8. Antropomorfo em isolamento no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta grafismo bastante intemperizado e de difícil reconhecimento, estando a uma altura inferior a 1,52 metro do solo do sítio. Em geral, os grafismos possuem traços espessos e preenchimento completo, todos, sem exceção. O grafismo 8 é um antropomorfo presente no sítio, com traços grossos e dimensão vertical e horizontal reduzida, estando a 1,16 metro de altura do solo (ver figura 231). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento ou segmentos de miniaturas característicos do Complexo Estilístico Serra Talhada. O registro gráfico rupestre do sítio não

permite muitas inferências sobre as formas das figuras dispostas no local, inclusive, sem possuir elementos de sobreposição.

6.1.41 Toca do Martiliano

O registro gráfico do sítio apresentou a totalidade de 94 grafismos, sendo 15 antropomorfos, 23 zoomorfos e 56 ideomorfos, com altura média de 2,64 metros e com a altura mínima de 2,17 metros e máxima de 3,71 metros. Dos 94 grafismos identificados, apenas 92 foram medidos, com uma dimensão vertical média de 11,62 cm e dimensão horizontal média de 7,36 cm, com uma espessura média do traço dos grafismos mensurados de 0,8 cm. No que tange ao preenchimento dos grafismos, 52 possuem o preenchimento total, 32 com preenchimento parcial e 10 sem preenchimento, apenas com o contorno (ver gráficos 67 e 68).

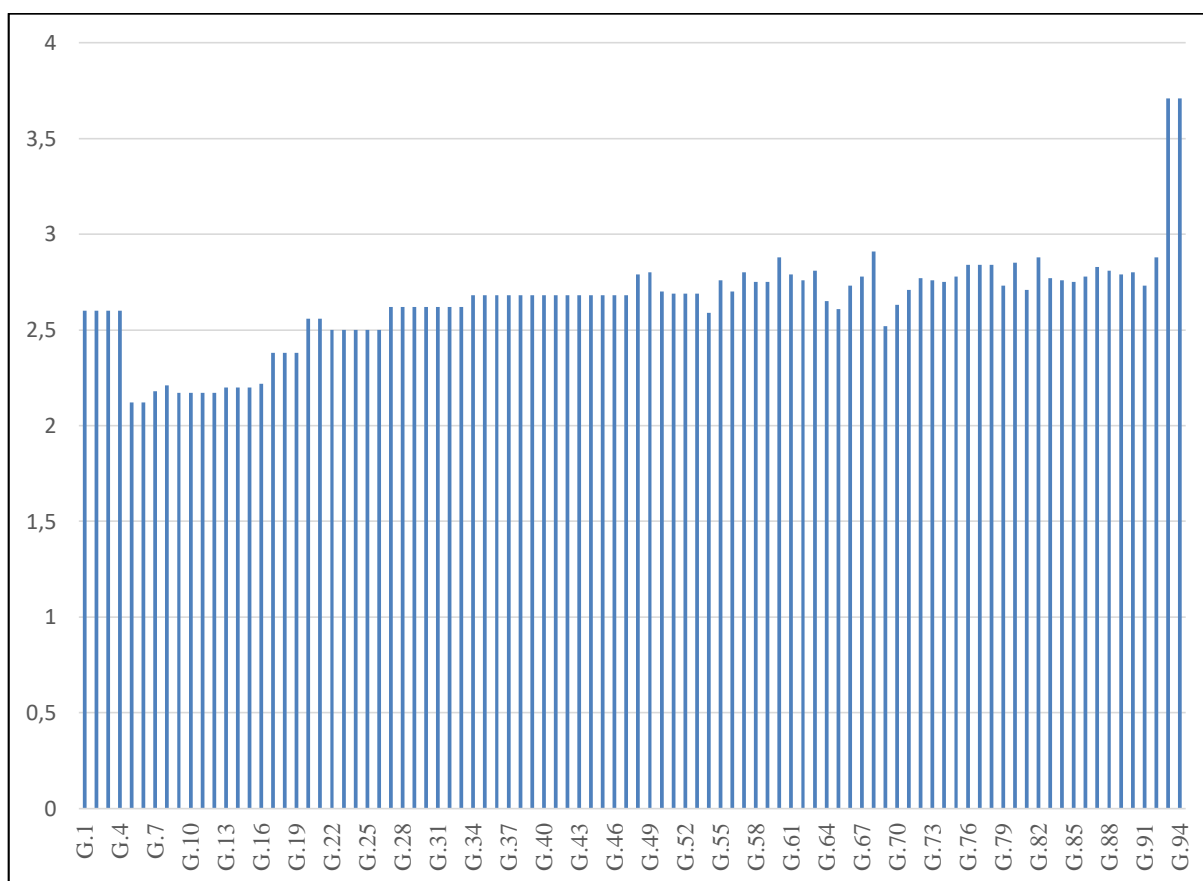


Gráfico 67. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Martiliano.

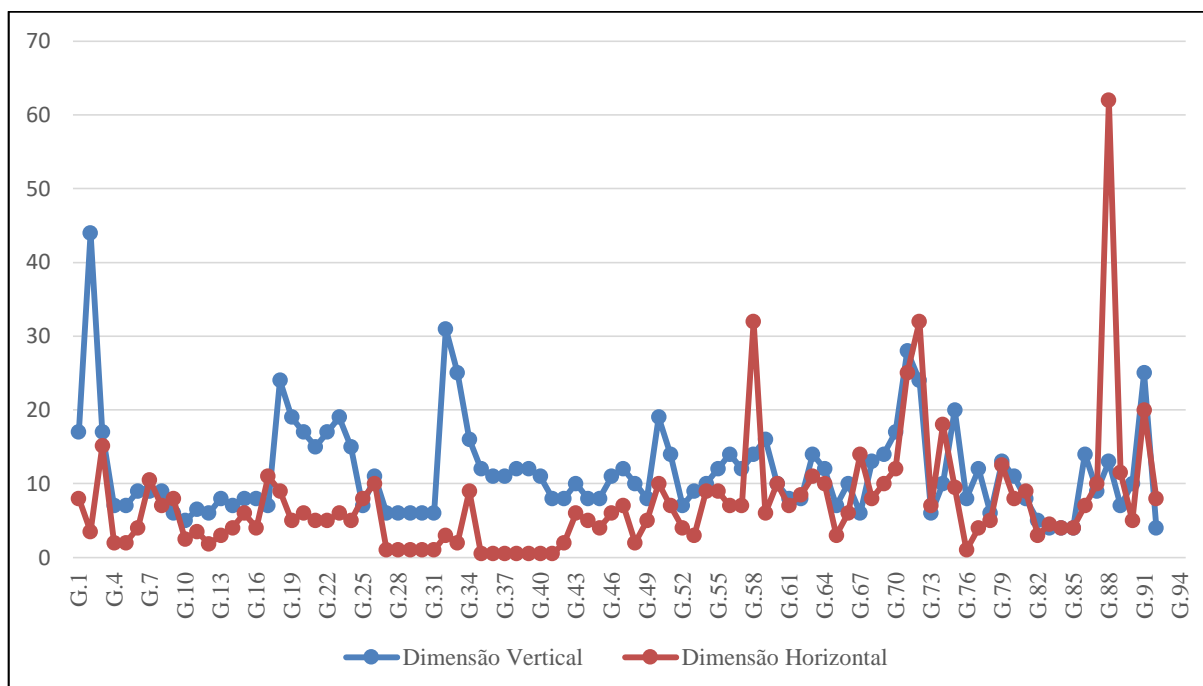


Gráfico 68. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Martiliano.



Figura 232. Grafismos 18 e 19. Dois antropomorfos, um de perfil frontal e outro lateral. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta uma presença majoritária de grafismos de ideomorfos, tendo também grafismos de zoomorfos e antropomorfos no local. Os grafismos 18 e 19 são dois antropomorfos com preenchimento parcial, o primeiro de perspectiva frontal e o segundo de perspectiva lateral, com traços geometrizarantes, fazendo alusão ao estilo Serra Branca e estando 2,38 metros de altura do solo (ver figura 232). Nota-se a ausência de grafismos

de contorno aberto com ou sem preenchimento, sequências de miniaturas e antropomorfos com membros superiores e inferiores alongados.

6.1.42 Toca da Escadinha do Baixão do sítio do Meio de Cá

No local foram identificados 10 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 2 antropomorfos, 3 zoomorfos e 5 ideomorfos, com uma espessura média do traço de 0,68 cm, estando a uma altura média 95 cm, com um ponto mínimo de 70 cm e máximo de 1,67 metro. A dimensão média vertical é de 11,85 cm e a dimensão horizontal média é de 14,2 cm, com 2 grafismos com preenchimento total e 8 com preenchimento parcial e com a ausência de grafismos sem preenchimento (ver gráficos 69 e 70).

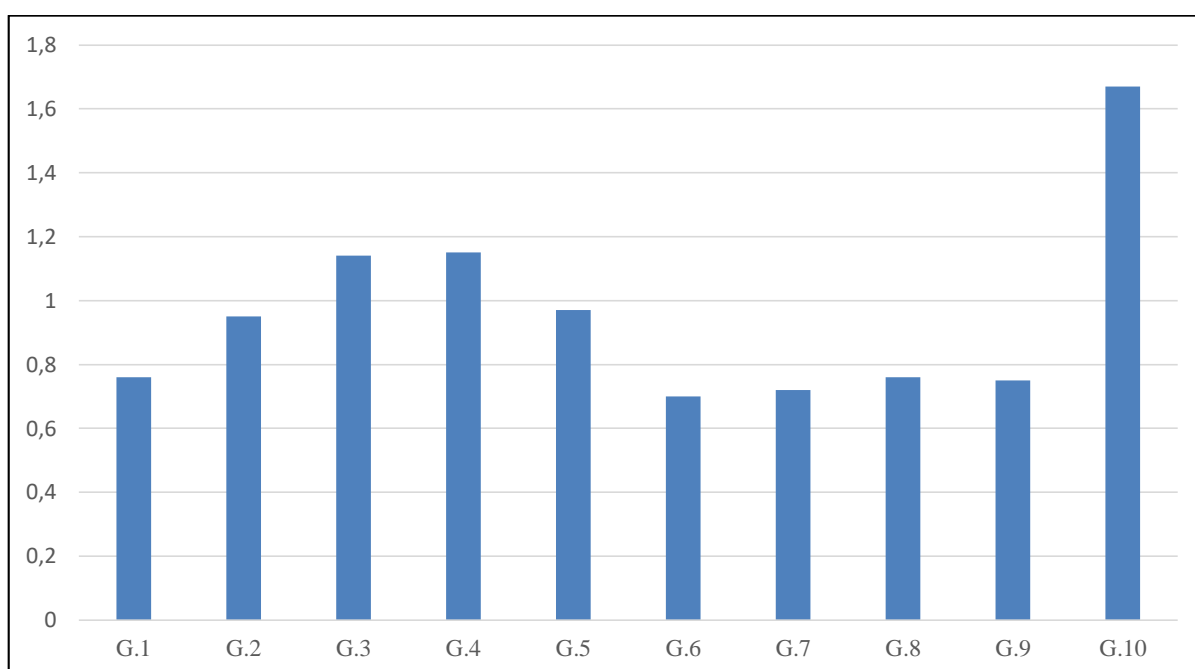


Gráfico 69. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Escadinha do baixão do sítio do meio de Cá.

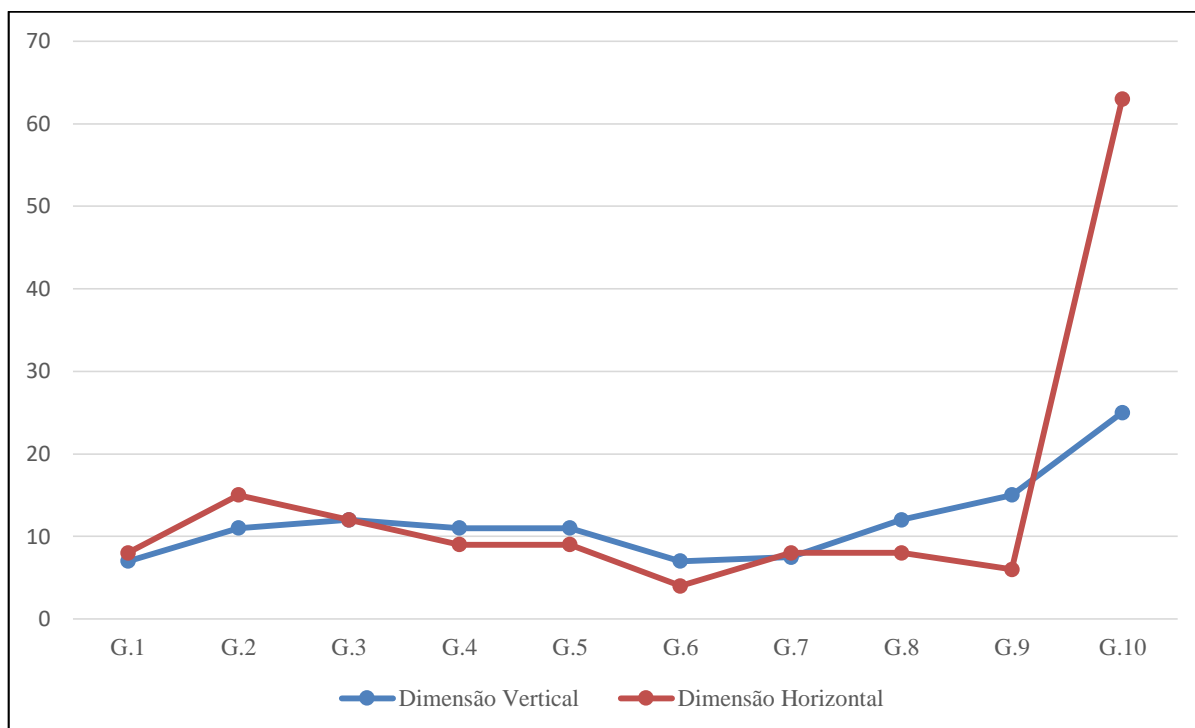


Gráfico 70. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Escadinha do baixão do sítio do meio de Cá.



Figura 233. Grafismo 3 a 4. Dois ideomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico do sítio apresenta a presença majoritária de ideomorfos, o interessante é a sobreposição dos grafismos 3 e 4, onde o grafismo 4 está sobreposto ao grafismo 3, sendo que o grafismo possui um preenchimento parcial e com característica de um ideomorfo (ver figura 233). Nota-se a ausência de grafismos de contorno aberto, sem preenchimento ou com preenchimento, segmentos miniaturas em sequencias e/ou grafismos com membros superiores alongados.

6.1.43 Toca de Cima do Fundo da Pedra Furada

O registro gráfico rupestre possui 173 grafismos, todos são pinturas, 94 antropomorfos, 54 zoomorfos e 25 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,77 cm. As pinturas do sítio estão a uma altura média de 1,62 metro, com ponto mínimo de 65 cm e ponto máximo 5,5 metros. A dimensão média vertical foi de 10,16 cm e horizontal de 9,47 cm, 4 grafismos não puderam ser aferidos devido sua difícil localização no sítio. Dos 173 grafismos, 159 possuem o preenchimento total, 13 com preenchimento parcial e 1 com a ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 71 e 72).

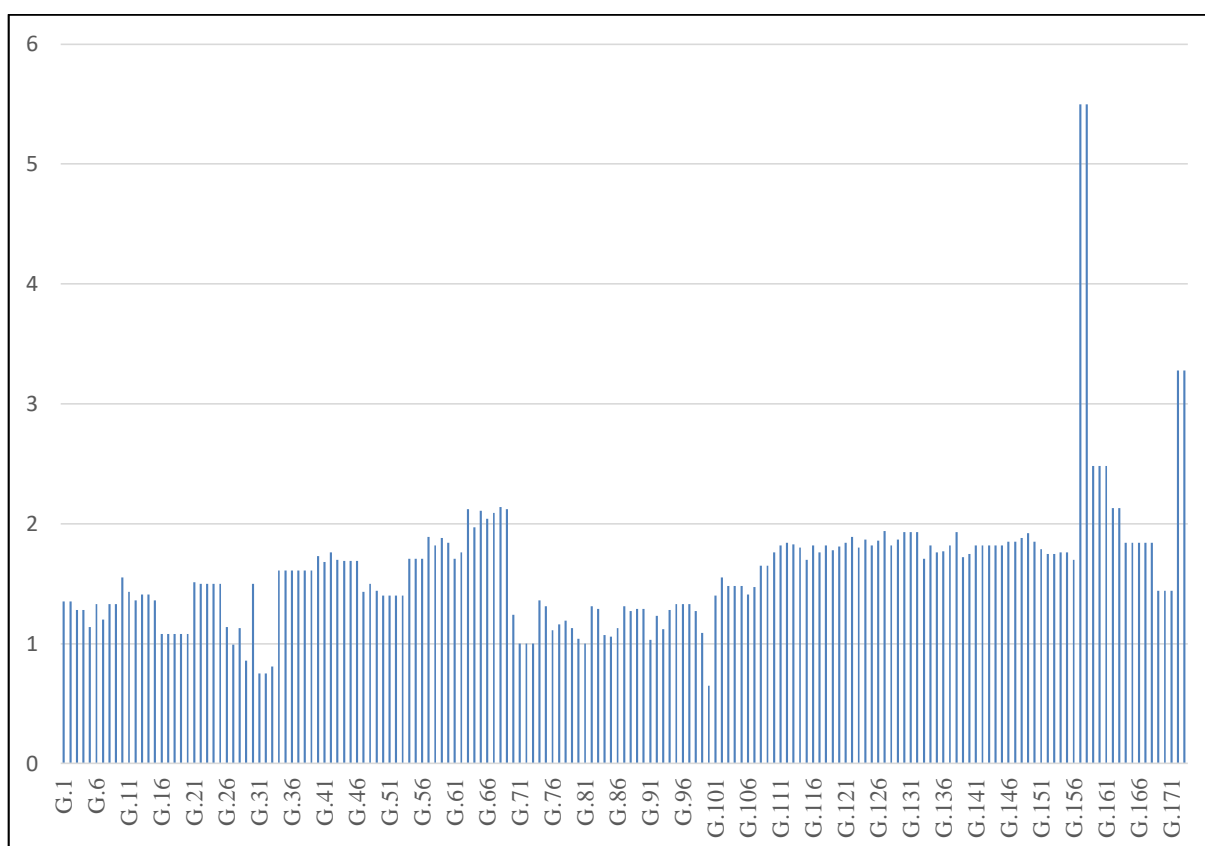


Gráfico 71. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca de Cima do Fundo da Pedra Furada.

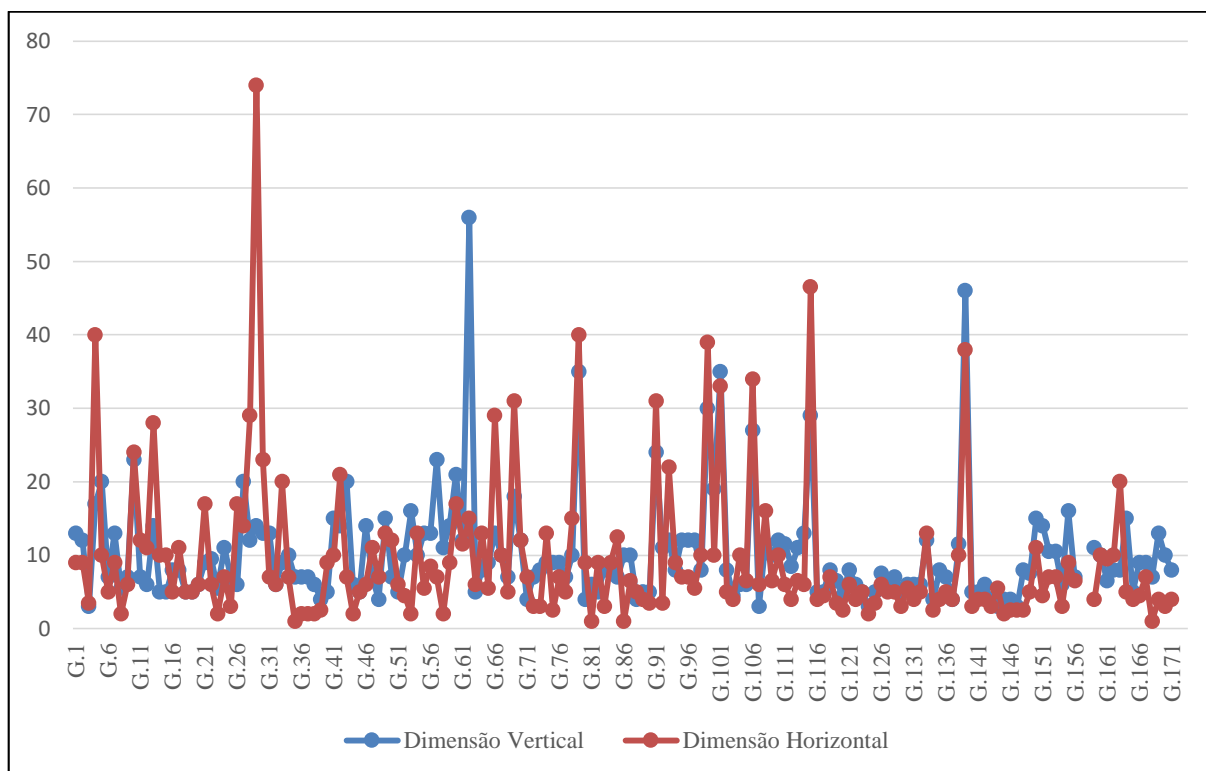


Gráfico 72. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca de Cima do Fundo da Pedra Furada.



Figura 234. Grafismos 11 a 15. Conjunto de zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 235. Grafismos 40 a 43. Dois antropomorfos e dois zoomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

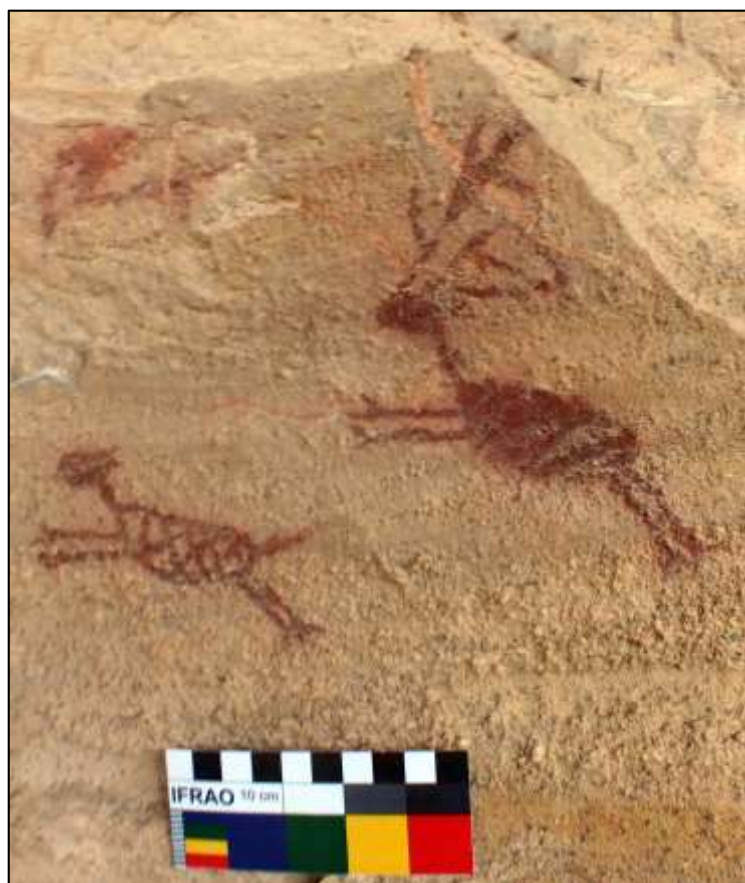


Figura 236. Grafismos 48 e 49. Dois zoomorfos. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre do sítio apresentou uma predominância de antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso do sítio, os grafismos 11 a 15 são um conjunto de zoomorfos de coloração vermelha, dois grafismos parcialmente preenchidos e três totalmente preenchidos, estando a uma altura de entre 1,36 a 1,41 metro do solo do sítio (ver figura 234).

Os grafismos 40 a 43 são dois antropomorfos e dois zoomorfos, totalmente preenchidos, de coloração vermelha e estando a uma altura entre 1,68 a 1,76 metro (ver figura 235). Os grafismos 48 e 49 são dois zoomorfos, um totalmente preenchido e outro parcialmente preenchido, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,5 metro do solo (ver figura 236).

Por fim, constatou-se a ausência grafismos de contorno aberto com ou sem preenchimento, presença de grafismos em miniatura e ausência significativa de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, sendo que algumas imagens remetem a elementos do Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.1.44 Toca da Boca do Sapo

O sítio arqueológico Toca da Boca do Sapo apresentou a totalidade de 30 grafismos, sendo 9 de formatação de antropomorfos, 13 de zoomorfos e 8 ideomorfos, com uma espessura do traço que varia de 0.2 até 1.7 cm, com uma média de 0,66 cm. A altura dos grafismos dentro do local variou de 1,18 até 2,14 metros, em decorrência da superfície do solo do sítio, que era assimétrica e com uma média de 1,71 metro de altura.

A dimensão vertical e horizontal dos grafismos variaram pouco, com uma média de 9,76 cm de dimensão vertical e 6,55 cm de dimensão horizontal. A questão do preenchimento é classificada com 10 figuras totalmente preenchidas, 14 com preenchimento parcial e 6 ausentes de preenchimento (ver gráficos 73 e 74).

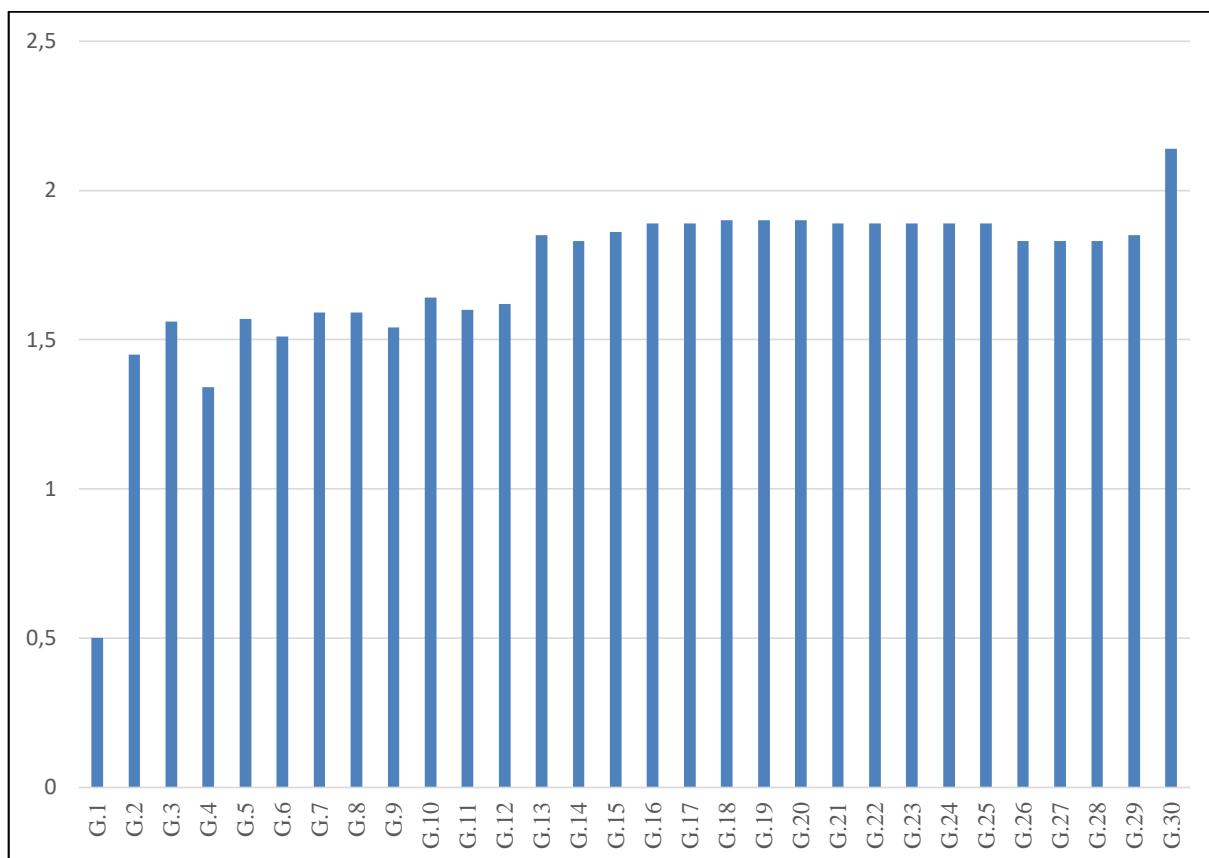


Gráfico 73. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca da Boca do Sapo.

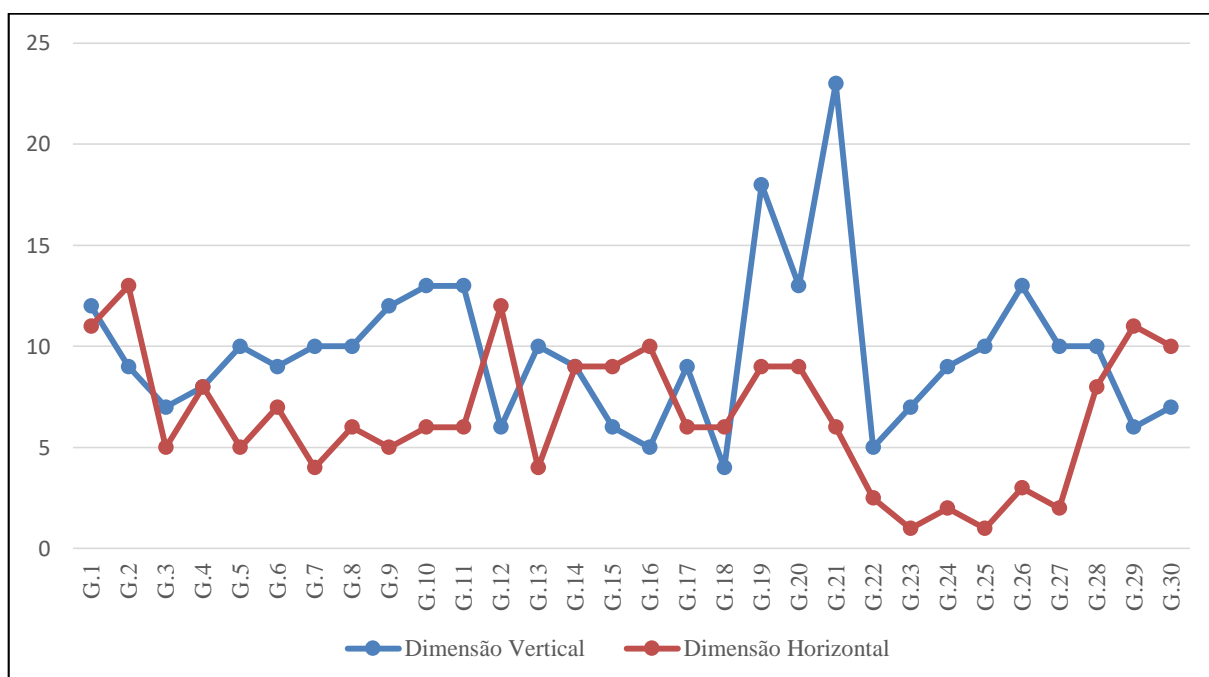


Gráfico 74. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca da Boca do Sapo.



Figura 237. Grafismos 5, 6 e 7. Zoomorfo com preenchimento parcial. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresenta grafismos de zoomorfo em sua maioria, o interesse é a presença majoritária de grafismos sem preenchimento interno e traçados por linhas verticais, horizontais e diagonais curvilíneas. Os grafismos 5, 6 e 7 são três zoomorfos com preenchimento parcial, diferentes tipos geometrizarantes no seu interior e estando entre 1,57 a 1,59 metro do solo do sítio (ver figura 237). Nota-se a ausência grafismos de contorno aberto com ou sem preenchimento, a existência de miniaturas em sequências e/ou grafismos de antropomorfos com membros superiores e/ou inferiores alongados.

6.2. Serra Branca

6.2.1 Toca do Vento

No sítio arqueológico Toca do Vento foram registrados 391 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 177 com forma de antropomorfos, 5 de fitomorfos, 105 de zoomorfos e 104 ideomorfos. A espessura média dos traços dos grafismos aferidos foi de 0,68 cm, estando a uma altura média de 2,78 metros. A dimensão vertical e horizontal é de 20,95 cm e 11,65 cm, respectivamente. O preenchimento das imagens está segmentado da seguinte forma: 214 com preenchimento total, 147 com o preenchimento parcial e 30 com a ausência de preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 75 e 76).

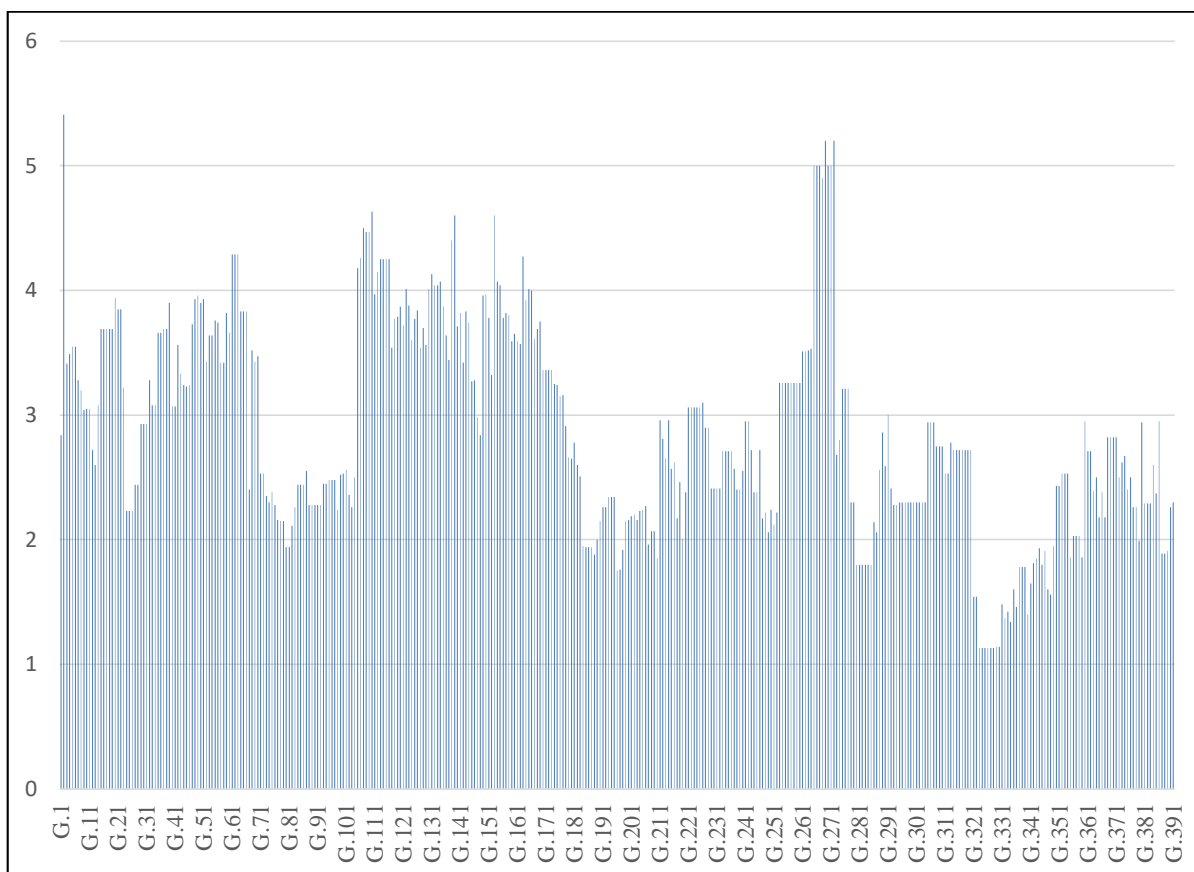


Gráfico 75. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Vento.

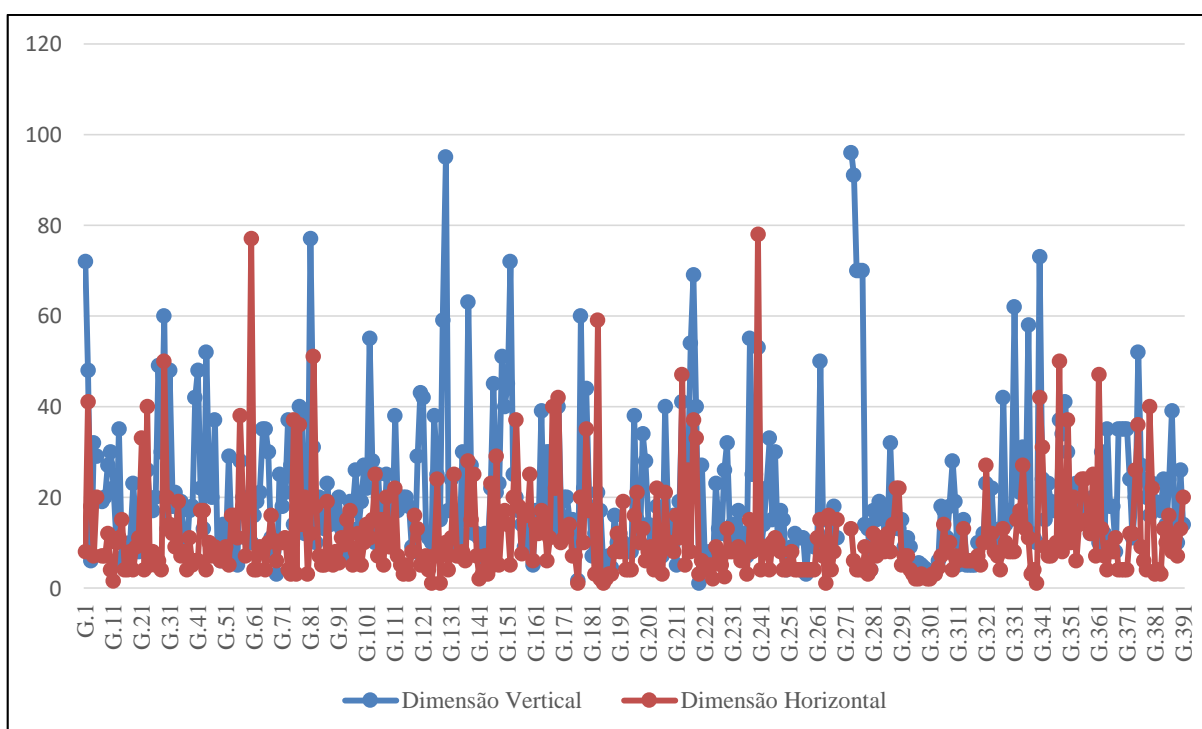


Gráfico 76. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Vento.



Figura 238. Grafismo 238 a 245. Conjunto de antropomorfos e um zoomorfo na paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O grafismo 259 é um conjunto antropomorfo e um zoomorfo de coloração vermelha totalmente preenchido, com os membros superiores e inferiores alongados e estando uma altura de 3,26 metros do solo (ver figura 238). Por fim, observou-se a existência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, zoomorfos descritos por Guidon (1991) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, a ausência grafismo de contorno aberto com e/ou sem preenchimento e miniaturas em evidência, em especial traços menos espessos.

6.2.2 Toca Extrema II

No sítio arqueológico Toca Extrema II foram registrados 453 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 236 antropomorfos, 2 fitomorfos, 50 zoomorfos e 165 ideomorfos. A espessura média dos grafismos aferidos é de 0,70 cm, estando a uma altura média de 2,01 metros. A dimensão vertical e horizontal média é de 17,60 cm e 9,56 cm, respectivamente. Quanto ao preenchimento das imagens, 369 apresentam um preenchimento completo, 60 preenchimento parcial e 24 ausentes de preenchimento, tendo apenas o contorno (ver gráficos 77 e 78).

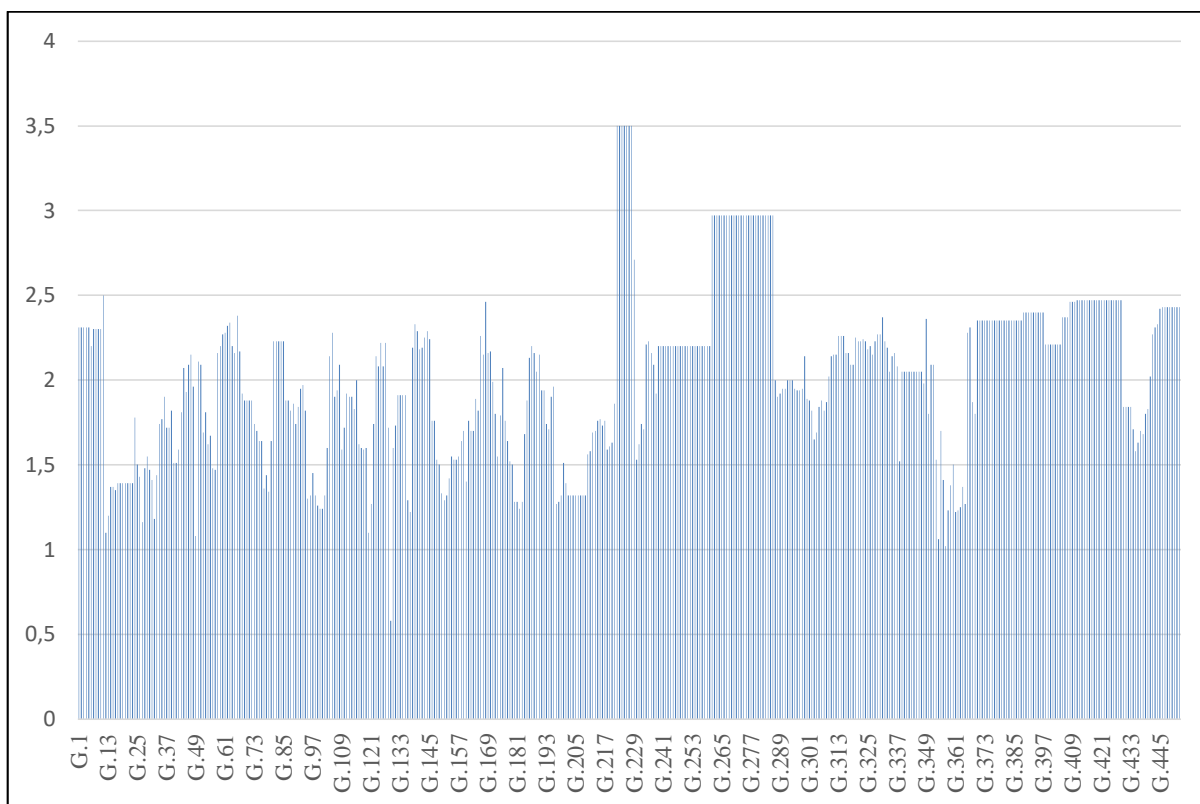


Gráfico 77. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca Extrema II.

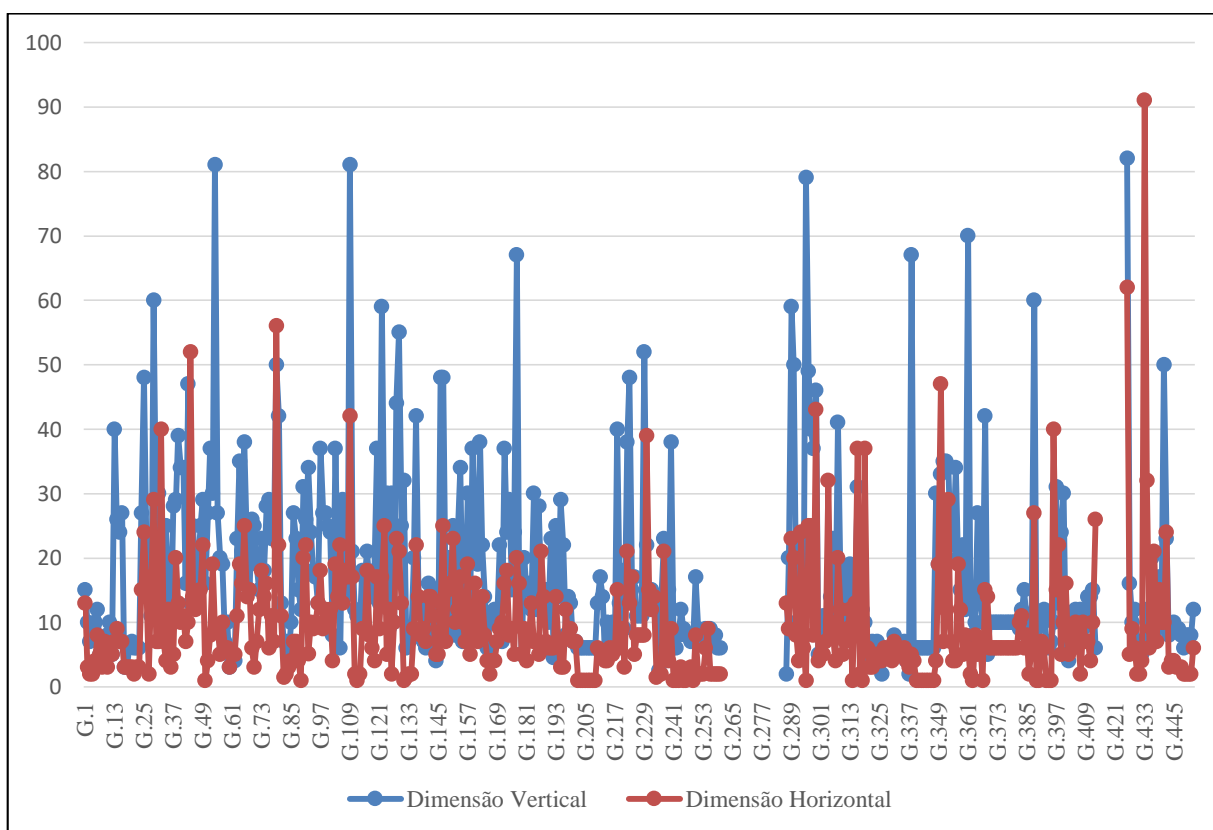


Gráfico 78. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca Extrema II.



Figura 239. Grafismo 26 a 46. Conjunto de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 240. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

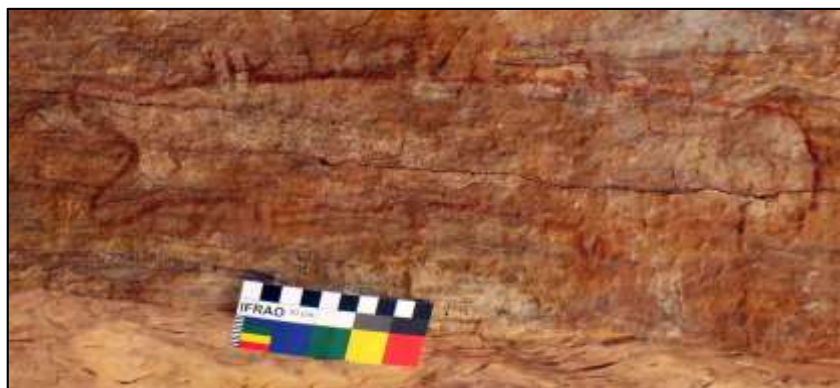


Figura 241. Grafismo 396. Um zoomorfo de contorno aberto no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre é composto, em sua maioria, por antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso do sítio, dessa forma, a figura 239 é um conjunto de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos de coloração vermelha e amarela, com traços espessos e com o preenchimento parcial e total. A figura 240 é um conjunto de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso, de coloração vermelha e amarela, com o preenchimento total, parcial e ausente, nota-se a presença da tradição Agreste e a intrusão do estilo Serra Branca sobre a mesma, demonstrando uma cronologia relativa no sítio. O grafismo 396 é um zoomorfo, que remete a forma de um cetáceo, de coloração vermelha, com ausência de preenchimento e com alguns segmentos do traço aberto e traço fino, estando a uma altura de 2,4 metros do solo (ver figura 241).

Nota-se a presença de um grafismo de contorno aberto, ausência de miniaturas segmentadas e grafismos com os membros superiores e inferiores alongados e finos, observa-se a presença predominante da Tradição Agreste e do estilo Serra Branca, pertencente a Tradição Nordeste, sobrepondo-se um ao outro em determinadas situações.

6.2.3 Toca João do Arsená

No local foram catalogados 342 grafismos rupestres, todas pinturas rupestres, sendo 202 antropomorfos, 1 fitomorfo, 49 zoomorfos e 90 ideomorfos, com uma espessura do traço média de 0,86 cm. A altura média das pinturas é de 1,76 metro, com um ponto mínimo de 17 cm e ponto máximo de 4,5 metros de altura. As dimensões verticais e horizontais médias são de 21,25 cm e 14,54 cm, no que tange ao preenchimento das imagens, 273 são com o preenchimento total, 50 com o preenchimento parcial e 19 sem o preenchimento, contando apenas com o contorno (ver gráficos 79 e 80).

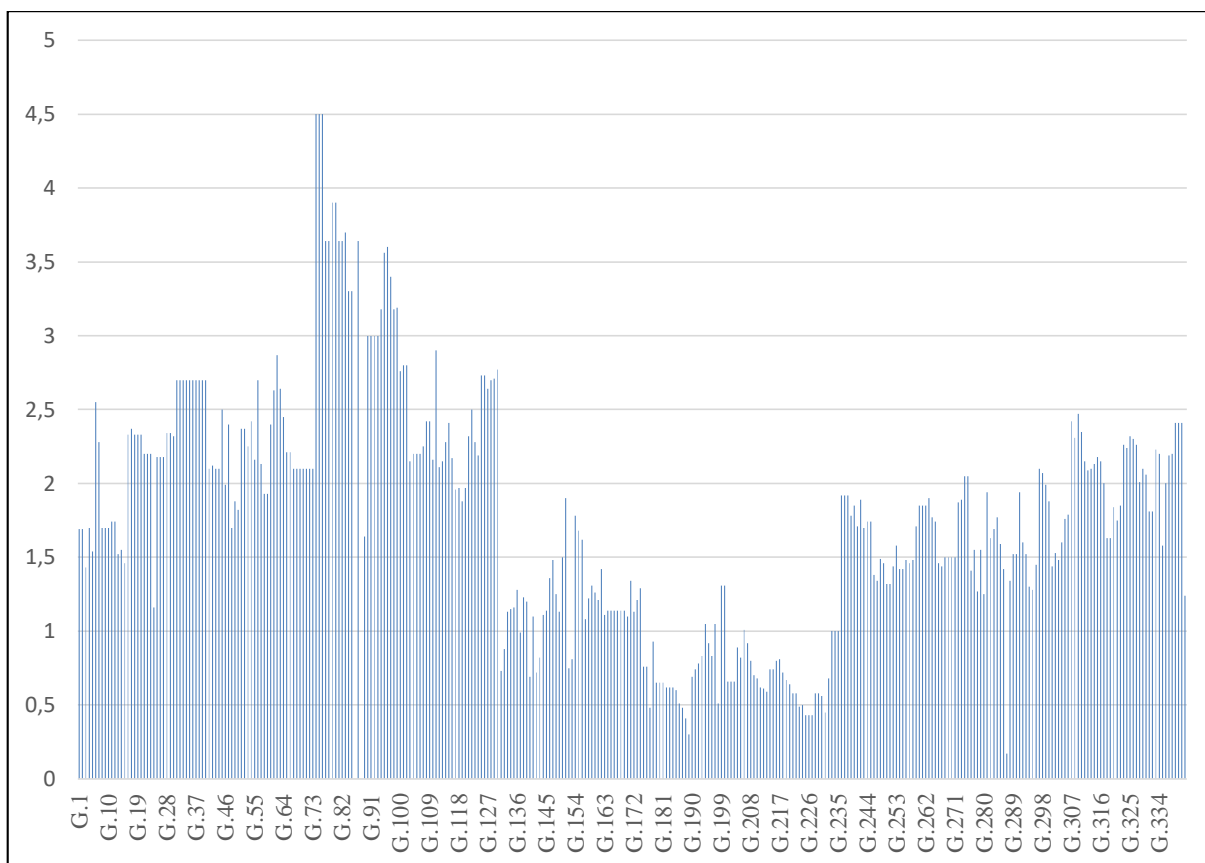


Gráfico 79. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca João do Arsená.

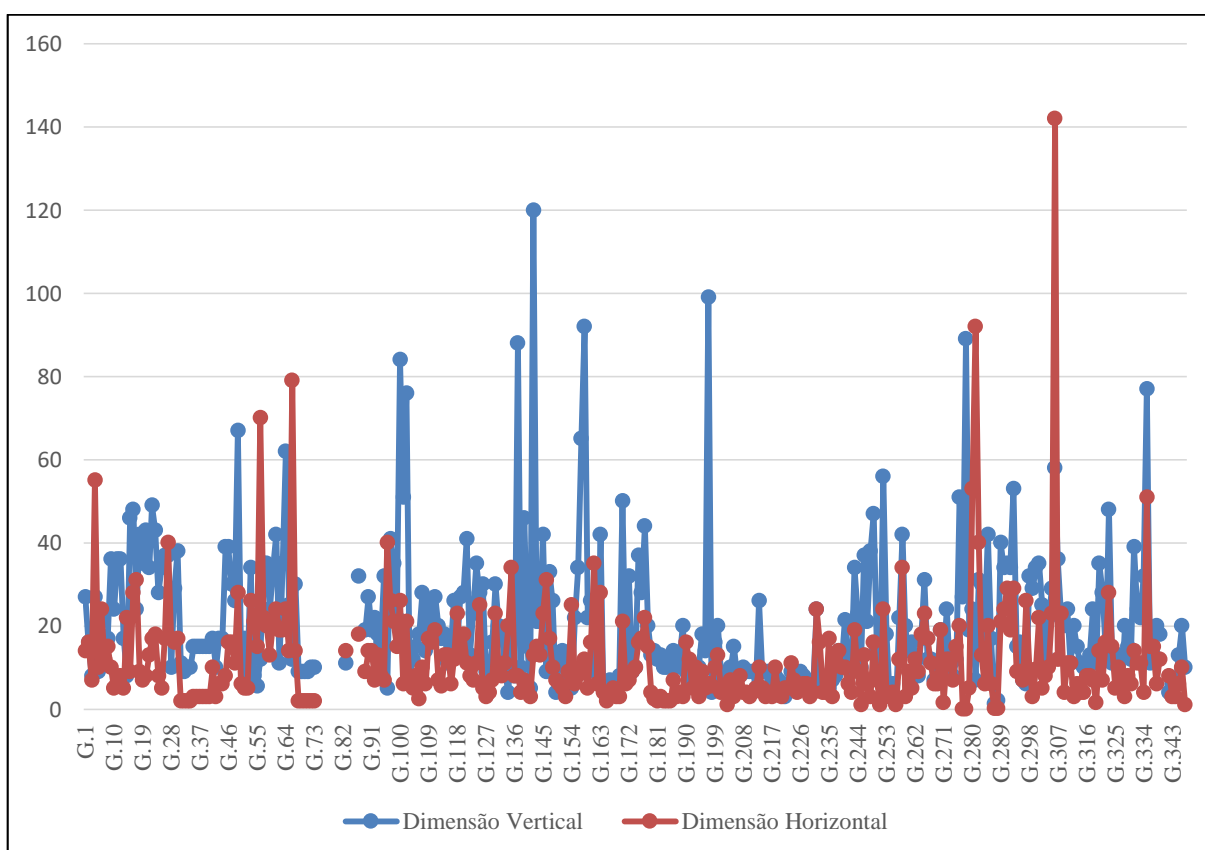


Gráfico 80. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca João do Arsená.



Figura 242. Grafismos 31 a 40. Sequência de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

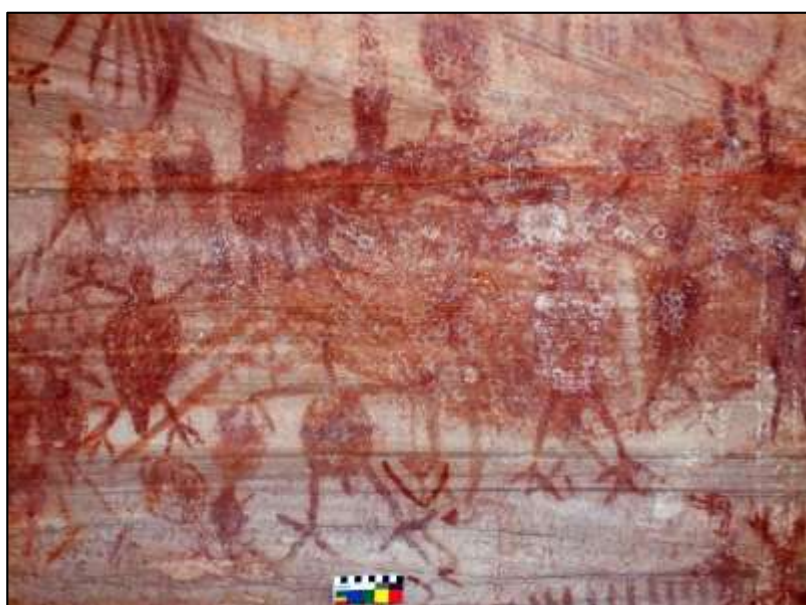


Figura 243. Conjunto de antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 244. Grafismo 342. Sequência de ideomorfos no sítio, sendo aferidos por uma fita métrica no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre apresentou uma predominância de grafismos de antropomorfos no local, destarte, os grafismos 31 a 40 são uma sequência de antropomorfos de coloração vermelha, parte totalmente preenchida e parte com ausência de preenchimento e traço, uma espécie de zona negativa do desenho, estando uma altura de 2,7 metros do solo (ver figura 242).

O conjunto de antropomorfos está localizado no paredão rochoso, de coloração vermelha, traço espesso, com elementos de sobreposição e estando a uma altura superior a 60 cm do solo (ver figura 243). O grafismo 342 é um ideomorfo que se destaca no sítio, com uma dimensão de 4 cm de dimensão vertical e 8 metros de dimensão horizontal, transpassando quase a totalidade das obras rupestres do local, de coloração vermelha, parcialmente preenchido e tendo uma amplitude do solo entre 1,24 a 3,31 metros do solo (ver figura 244).

Por fim, observa-se um traçado mais espesso dos grafismos rupestres do local, ausência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, miniaturas em sequências e grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada descritos por Guidon (1985 a, 1985 b, 1991).

6.2.4 Toca Veado

No local foram registradas 222 pinturas rupestres, sendo 106 antropomorfos, 69 zoomorfos e 47 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 1,02

cm. Os grafismos estão a uma altura média 1,84 metro. A dimensão vertical e horizontal média é de 20,32 cm e 11,90 cm, respectivamente, sendo que 124 grafismos apresentam o preenchimento total, 84 preenchimento parcial e 14 ausência de preenchimento, existindo apenas o contorno (ver gráficos 81 e 82).

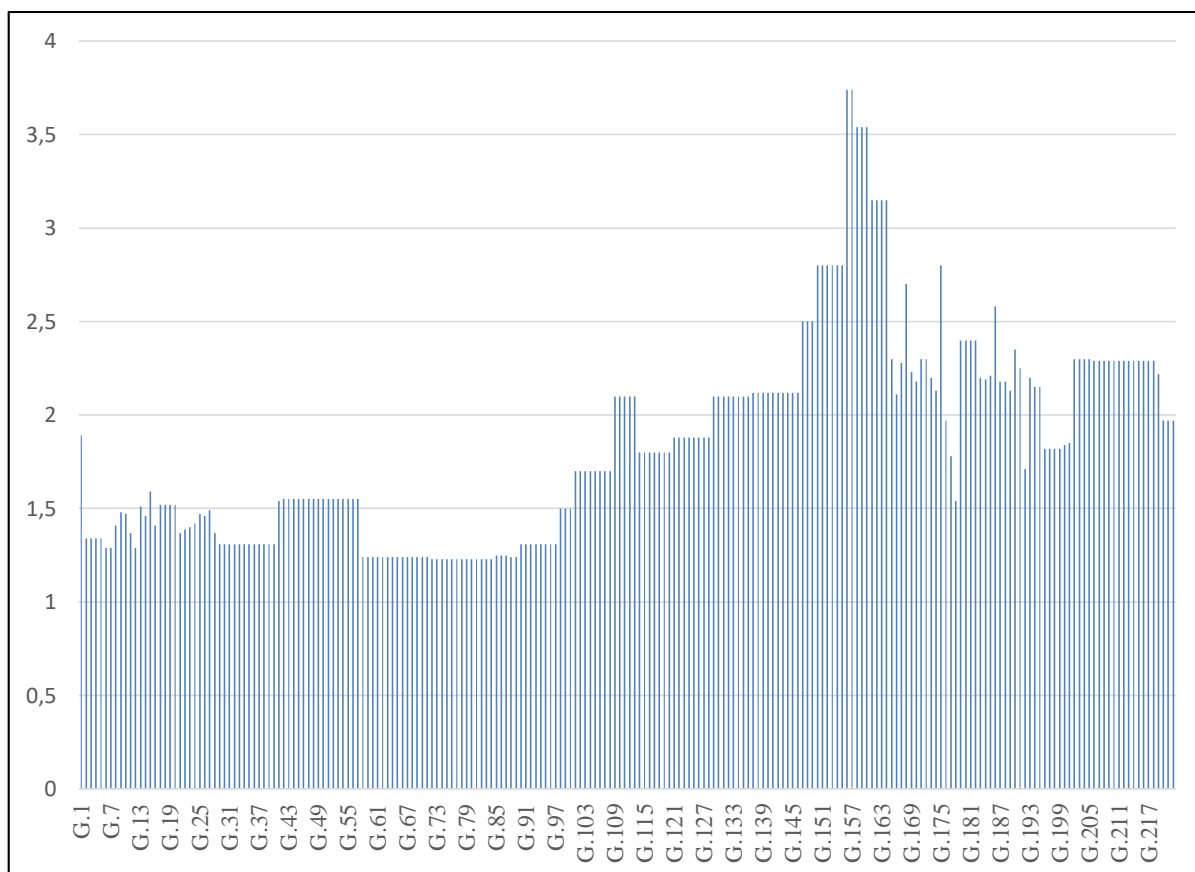


Gráfico 81. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Veado.

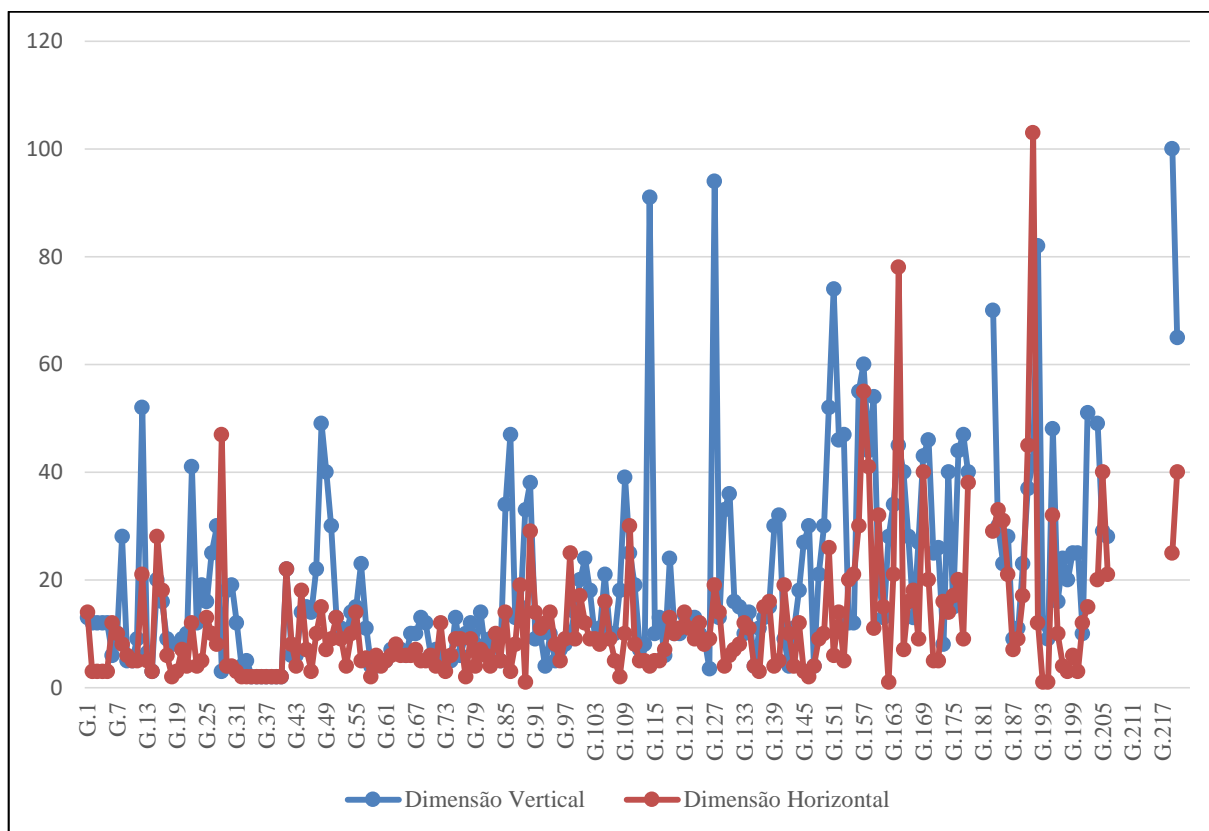


Figura 245. Grafismo 191 a 192. Dois zoomorfos com a dimensão vertical e horizontal aumentadas. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

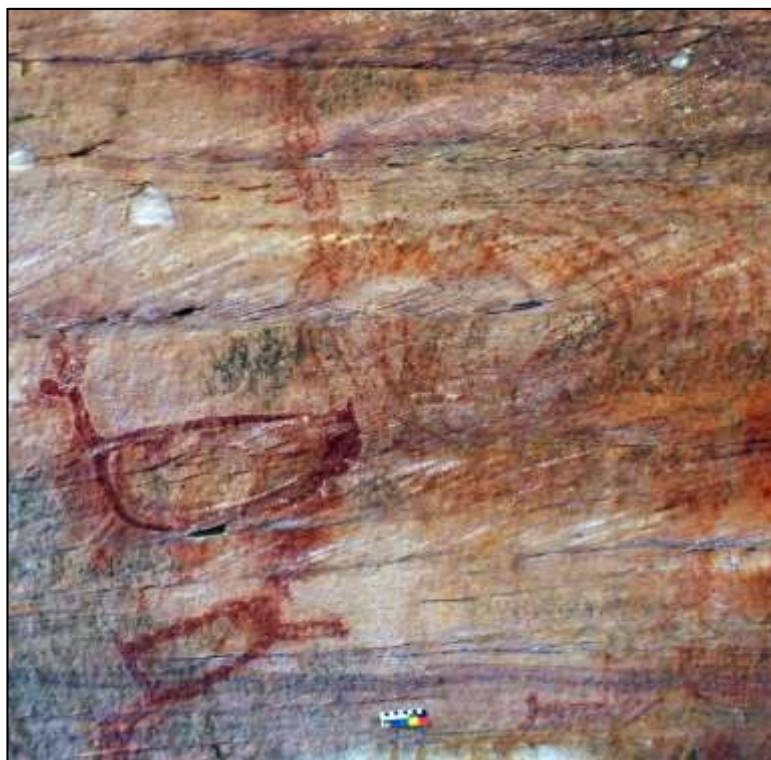


Figura 246. Grafismo 222. Um zoomorfo com dimensão vertical e horizontal aumentada. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O registro gráfico rupestre do sítio apresentou uma predominância de antropomorfos, distribuído ao longo do paredão rochoso no local. Os grafismos 191 e 192 são dois zoomorfos de coloração vermelha, um totalmente preenchido e outro parcialmente preenchido, estando a uma altura entre 2,25 a 1,71 metro do solo (ver figura 245). O grafismo 222 é um zoomorfo com dimensão vertical e horizontal aumentada, parcialmente preenchido, de coloração vermelha e estando a uma altura de 1,97 do solo do sítio (ver figura 246).

Por fim, o conjunto gráfico rupestre é formado por traços mais espessos que os sítios da região da Serra Capivara e da Serra Talhada, nota-se a presença de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, ausência grafismos com o contorno aberto com ou sem preenchimento e segmentos significativos de miniaturas. Percebe-se elementos de intrusão da tradição Agreste de pinturas rupestres, em especial, um traço mais espesso e figuras com menos acabamento no design gráfico.

6.3 Veredão/ Congo

6.3.1 Toca do Estevo 2

No sítio arqueológico Toca do Estevo 2 foram encontradas 42 pinturas rupestres, 21 antropomorfos, 1 fitomorfo, 13 zoomorfos e 7 ideomorfos, com uma espessura média do traço

dos grafismos aferidos de 0,35 cm. As pinturas rupestres estão a uma altura média de 2,61 metros, com ponto mínimo de 2,4 metros e ponto máximo de 3,35 metros. A dimensão vertical e horizontal média é de 11,42 cm e 9,83 cm, respectivamente. Quanto ao preenchimento das imagens, 37 possuem preenchimento total, 4 preenchimento parcial e 1 sem preenchimento, apenas o contorno (ver gráficos 83 e 84).

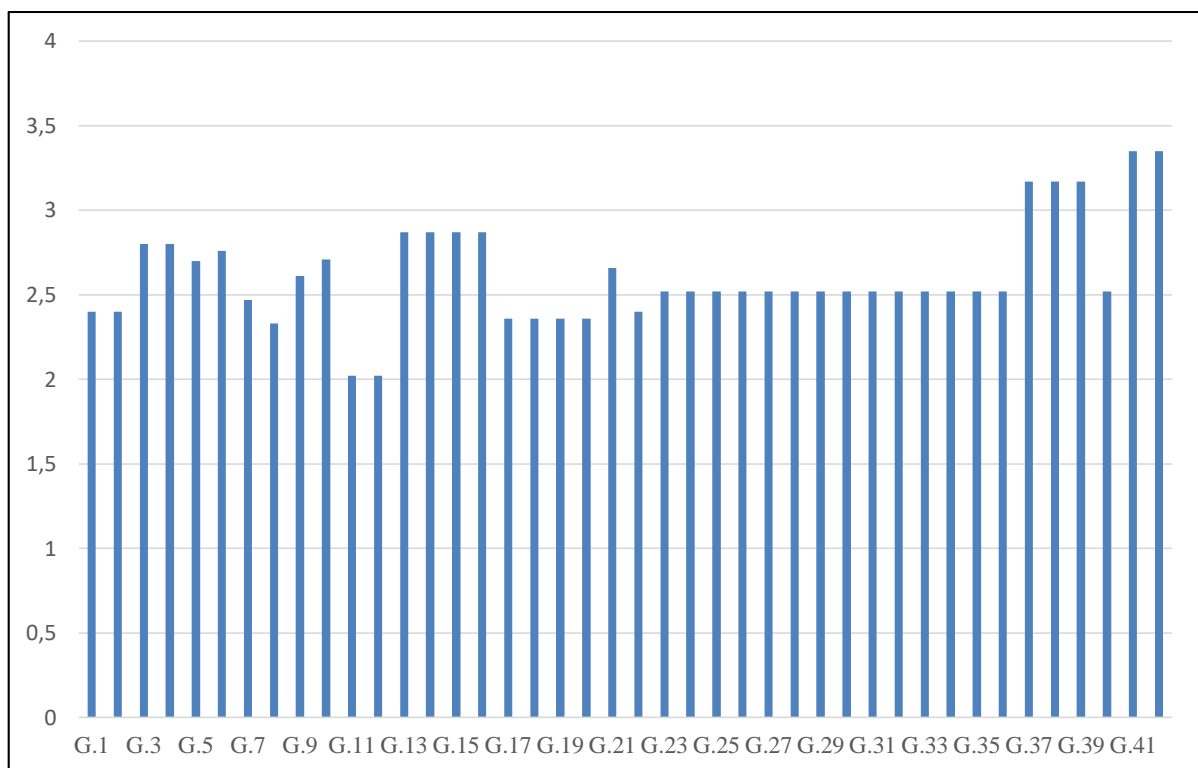


Gráfico 83. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Estevo 2.

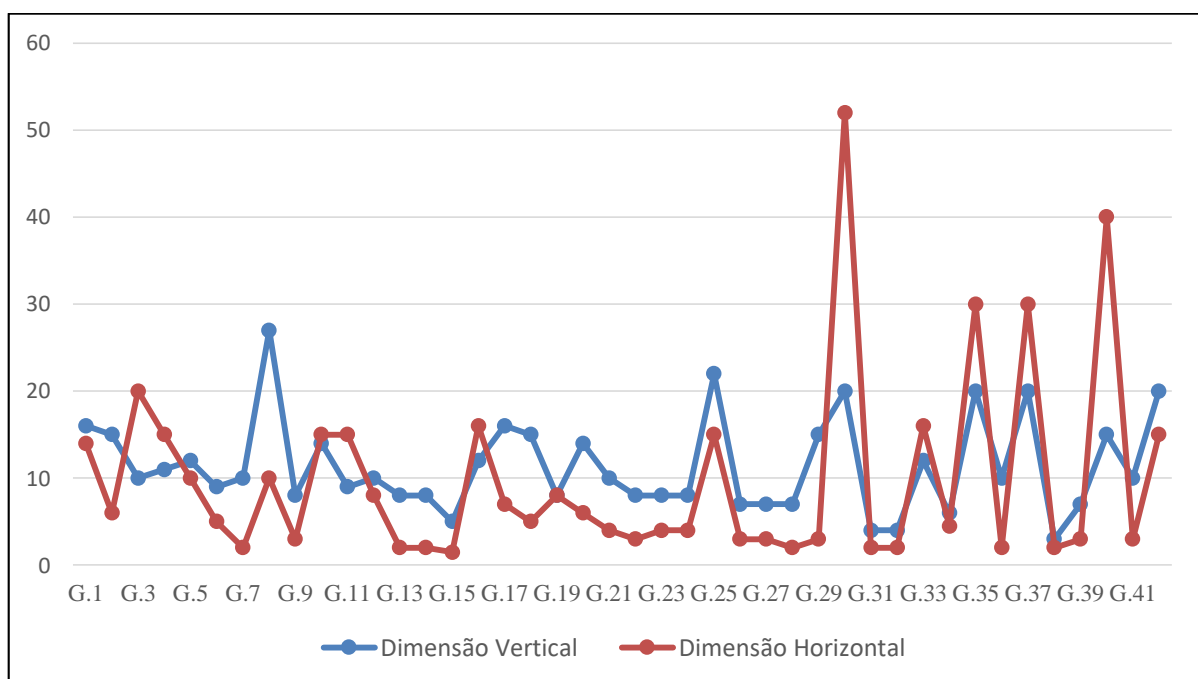


Gráfico 84. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Estevo 2.



Figura 247. Grafismo 13 a 16. Dois antropomorfos, um zoomorfo e ideomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto rupestre gráfico do sítio apresentou uma predominância de antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso, os grafismos 13 a 16 são um grupo de dois antropomorfos, um ideomorfo e um zoomorfo, de coloração vermelha, totalmente preenchido e estando a uma altura de 2,78 metros do solo (ver figura 247). Por fim, observa-se a inexistência de grafismos de contorno aberto com e/ou sem preenchimento, antropomorfos com os membros superiores e inferiores e sequência de miniaturas, mas existe miniaturas no local.

6.3.2 Toca do Estevo III ou Onça

No local foram registrados 220 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 87 antropomorfos, 11 fitomorfos, 65 zoomorfos e 57 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,58 cm. Os grafismos estão localizados a uma altura média de 2,39 metros, com um ponto mínimo de 1,50 metro e ponto máximo de 7,58 metros de altura. A dimensão vertical e horizontal média é de 12,48 cm e 9,75 cm, respectivamente. Dos 220 grafismos, 165 apresentam preenchimento total, 44 preenchimento parcial e 11 sem preenchimento, contando apenas com o contorno (ver gráficos 85 e 86).

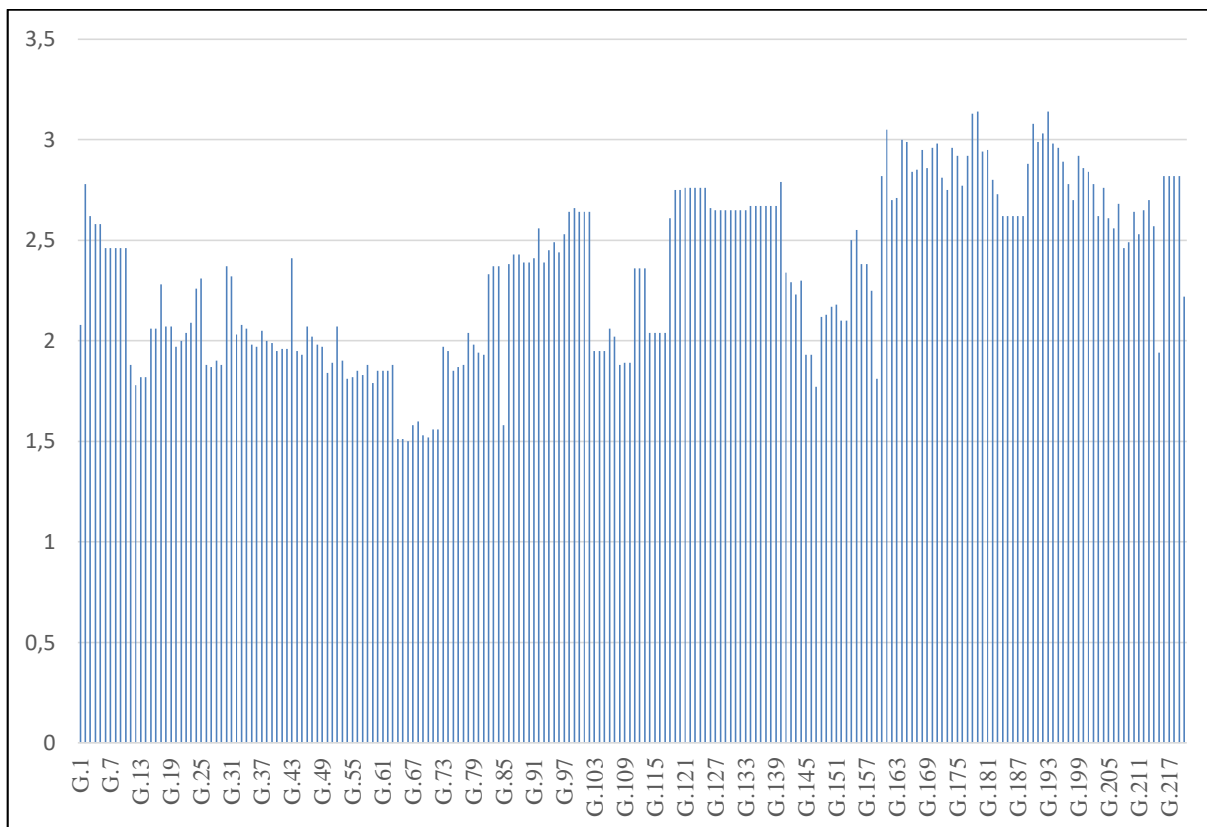


Gráfico 85. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Estevo III ou Onça.

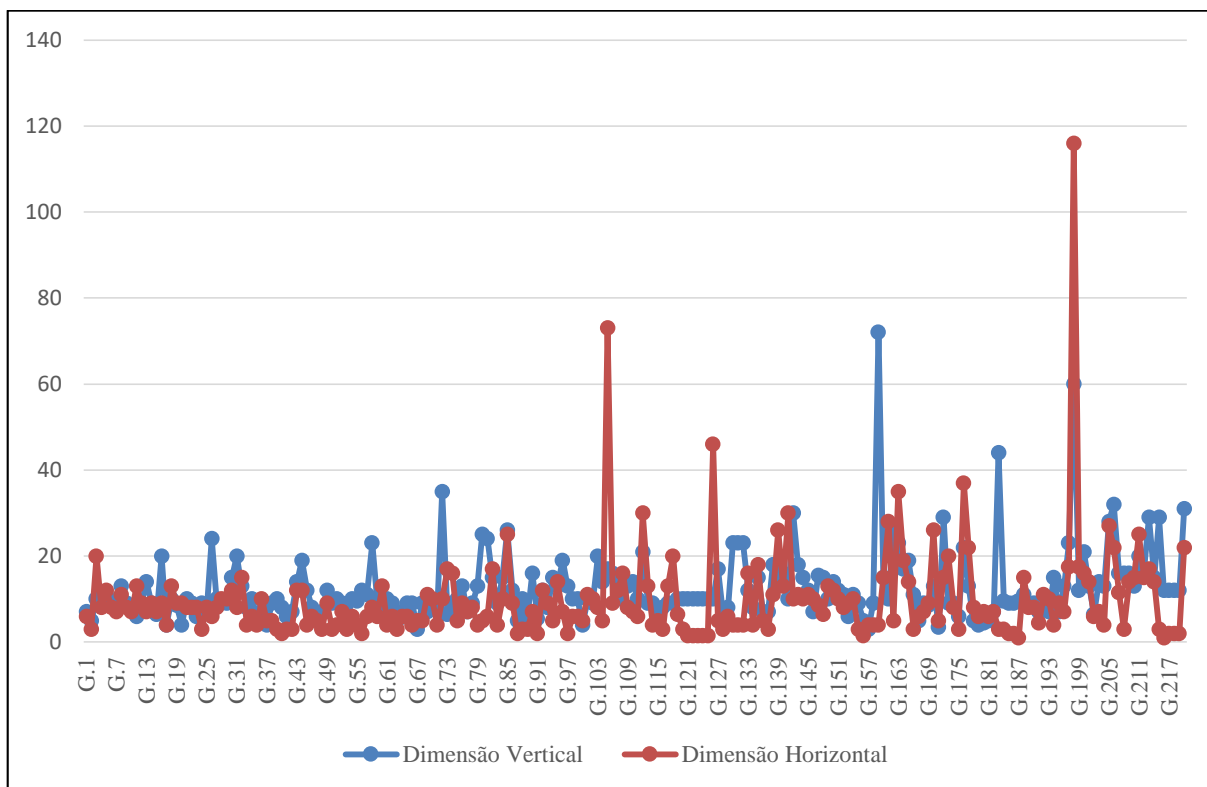


Gráfico 86. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Estevo III ou Onça.



Figura 248. Grafismo 44 a 51. Cena da árvore. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 249. Grafismo 73. Ideomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 250. Grafismos 80 a 81. Dois antropomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 251. Grafismo 141. Ideomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 252. Grafismo 149 a 153. Quatro zoomorfos no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 253. Grafismo 220. Zoomorfo no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 254. Cena de um grande zoomorfo de contorno aberto com sobreposições no paredão rochoso. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto gráfico rupestre do sítio apresentou a predominância de antropomorfos distribuídos ao longo do paredão rochoso, os grafismos 44 a 51 são um conjunto antropomorfos e um fitomorfo, que formam a “cena da árvore”, de coloração vermelha, preenchimento total e estando a uma altura superior de 1,84 metro do solo (ver figura 248). O grafismo 73 é ideomorfo com preenchimento parcial, coloração vermelha e amarela no seu interior, ausência de contorno em determinados locais da imagem e estando a uma altura de 1,97 metro do solo (ver figura 249).

Os grafismos 79 e 80 são dois antropomorfos, de perfil frontal e lateral, coloração vermelha, preenchimento parcial e traços geométricos no seu interior, estando a uma altura 1,98 metro do solo (ver figura 250). O grafismo 141 é um ideomorfo de coloração vermelha, parcialmente preenchido e estando a uma altura de 2,79 metros de altura (ver figura 251). Os grafismos 149 a 153 são um grupo de zoomorfos de coloração vermelha, com preenchimento parcial, linhas internas no seu interior e estando superior a 2 metros do solo (ver figura 252).

O grafismo 220 é um zoomorfo com galharda na cabeça, coloração vermelha, parcialmente preenchido e estando a uma altura de 2,22 metros do solo (ver figura 253). O conjunto de grafismos apresentado na figura aponta um grande zoomorfo com o contorno aberto, pintado internamente de branco e com a sobreposições com 1,16 metro de dimensão horizontal e 60 cm de dimensão vertical, estando a uma altura de 2,7 metros do solo (ver figura 254).

Por fim, o conjunto gráfico rupestre apresenta ausência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e alongados, presença de miniaturas, presença de grafismos de contorno aberto com preenchimento e sem preenchimento, elementos de intrusão do estilo Serra Branca da tradição Nordeste e alguns grafismos que remetem ao Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.3.3 Toca do Veredão VIII ou Macabeu II

O registro gráfico rupestre do sítio Toca do Veredão VIII possui 113 grafismos rupestres, todos pinturas, sendo 43 antropomorfos, 1 fitomorfo, 44 zoomorfos e 25 ideomorfos, com uma espessura média do traço dos grafismos aferidos de 0,44 cm. A altura média é de 1,63 metro, com ponto mínimo de 1,23 metro e máximo de 2,72 metros de altura. A dimensão vertical e horizontal são de 11,63 cm e 10,68 cm, respectivamente, já quanto ao preenchimento

das figuras, 72 com preenchimento total, 28 preenchimento parcial e 13 sem preenchimento, possuindo apenas o contorno da imagem (ver gráficos 87 e 88).

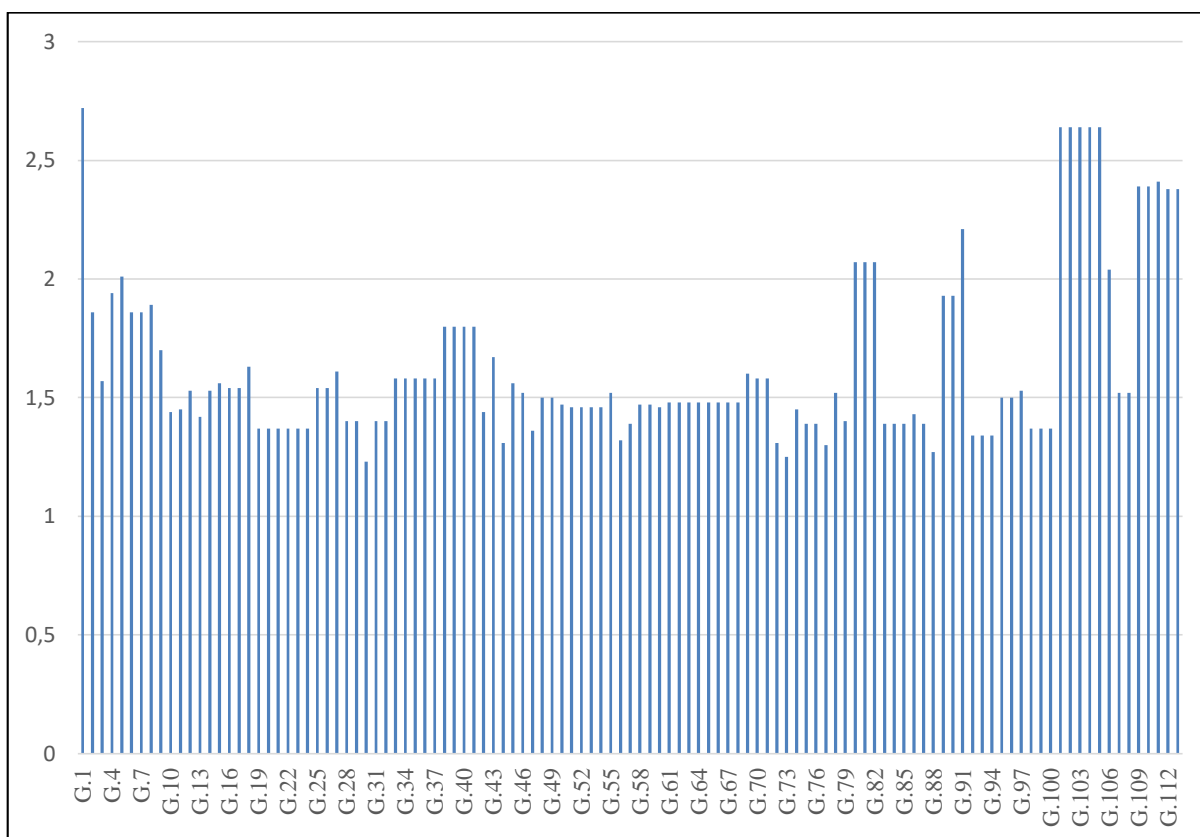


Gráfico 87. Altura em metros dos grafismos rupestres do sítio arqueológico Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.

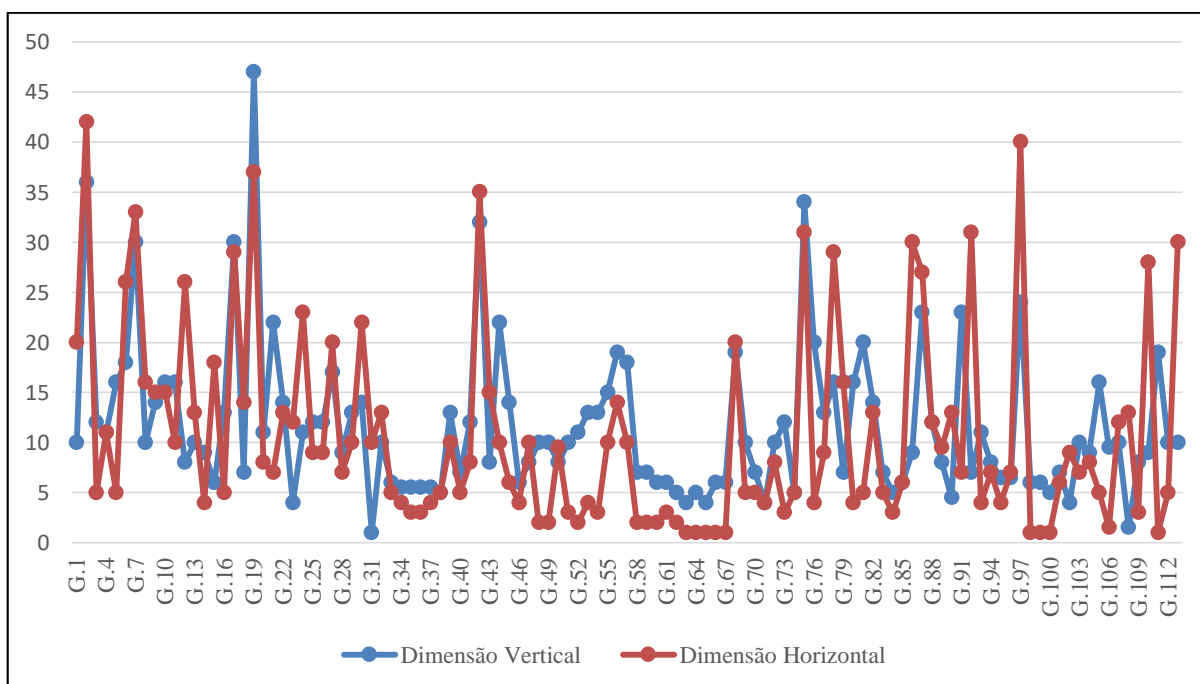


Gráfico 88. Aferição da dimensão vertical e horizontal dos grafismos rupestres do sítio Toca do Veredão VIII ou Macabeu II.



Figura 255. Grafismo 1. Ideomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 256. Grafismo 15. Ideomorfo. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

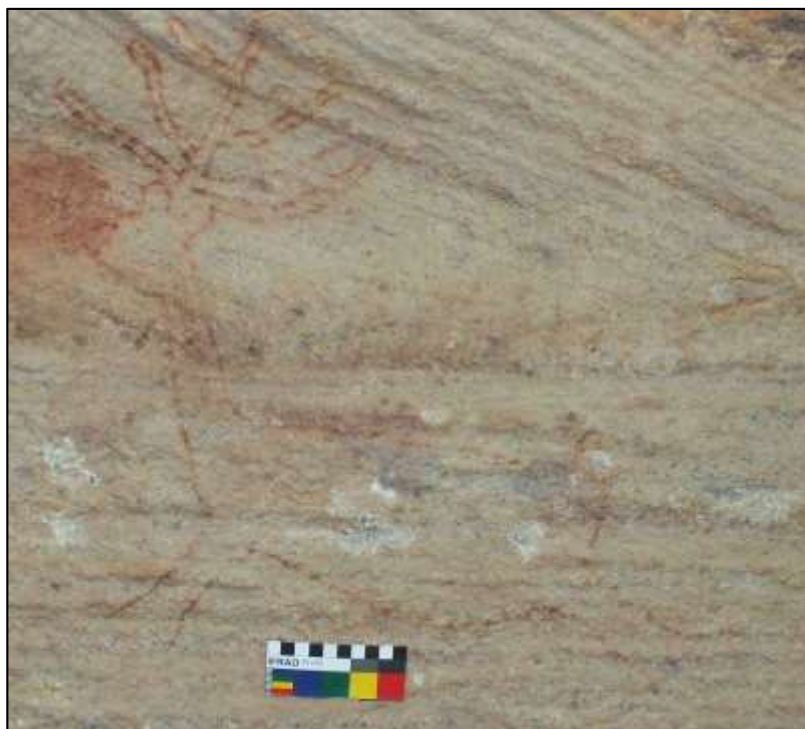


Figura 257. Zoomorfo com o contorno aberto. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).



Figura 258. Grafismo 92. Ideomorfo no paredão rochoso do sítio. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

O conjunto do registro gráfico do sítio apresentou uma predominância de antropomorfos e zoomorfos distribuído ao longo do paredão rochoso, destarte, o grafismo 1 é um ideomorfo de coloração vermelha, preenchido parcialmente, com forma que faz alusão a antropomorfos em série e estando a uma altura 2,72 metros do solo (ver figura 255).

O grafismo 15 é um ideomorfo de coloração vermelha e parcialmente preenchido, também fazendo alusão a um grupo de antropomorfos e estando a uma altura de 1,56 metro do solo (ver figura 256). O grafismo 16 é um zoomorfo, de coloração vermelha, sem preenchimento e com o contorno aberto, estando a uma altura de 1,54 metro do solo (ver figura 257). O grafismo 92 é um ideomorfo, parcialmente preenchido, de coloração vermelha, que faz alusão uma sequência de antropomorfos, estando a uma altura de 1,34 metro do solo (ver figura 258).

Por fim, o registro gráfico rupestre do sítio demonstrou a presença de grafismos de contorno aberto com e sem preenchimento, poucos segmentos de miniaturas, classificadas como pertencentes ao complexo estilístico Serra Talhada, mas a ausência de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados.

6.4 A síntese dos dados coletados durante a pesquisa de campo

O relevamento das pinturas rupestres dos 47 sítios arqueológicos registrados¹⁵⁸, fotografados e aferidos apresentou o seguinte quadro, excluindo os sítios já pesquisados (Toca do Paraguaio, Boqueirão da Pedra Furada, Toca da Entrada do Baixão da Vaca e Toca da Entrada do Pajaú), totalizando 7.565 pinturas rupestres ou grafismos rupestres (ver gráfico 89 e 90):

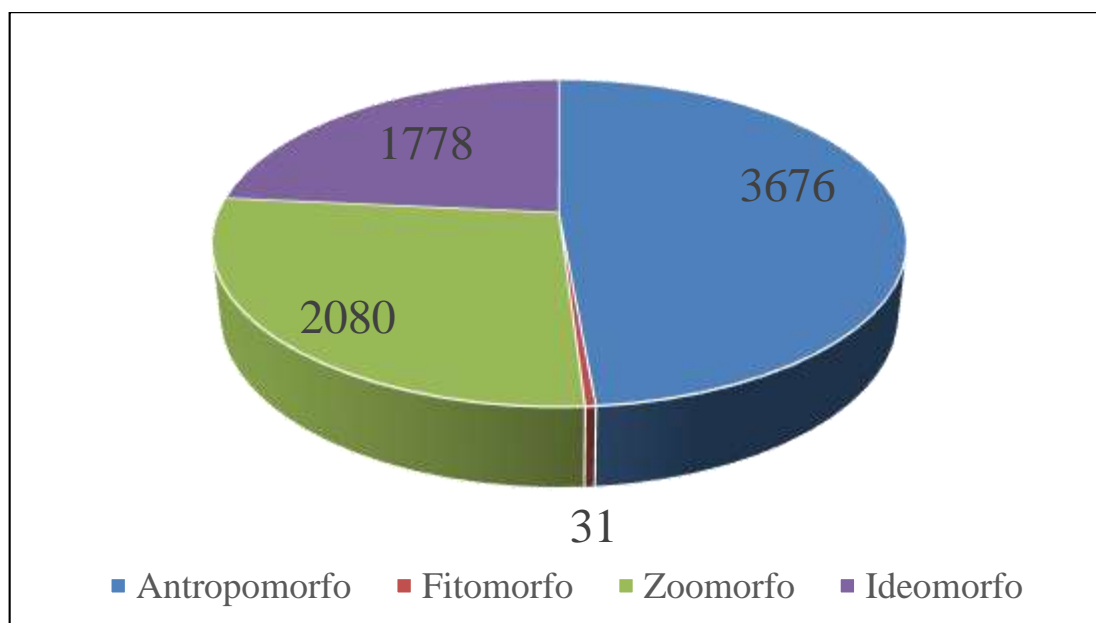


Gráfico 89. Levantamento das pinturas rupestres dos sítios pesquisados.

¹⁵⁸ As gravuras rupestres foram registradas no decorrer da pesquisa, mas sendo excluídas da contagem, tendo em vista o fato de não ser o foco principal da pesquisa.

O relevamento das pinturas rupestres dos sítios demonstrou uma presença majoritária de pinturas rupestres com a forma de antropomorfos, totalizando 3.676 imagens. Os grafismos representam cenas de caça, cerimônias de caráter religioso, cenas de violência, cena do ritual da árvore, grafismos isolados, grafismos associados em forma frontal e em perfil, cenas de cativeiro, cenas de relações sexuais, cenas de caça e biomorfos de difícil reconhecimento.

Os grafismos de zoomorfos também representam uma quantidade significativa dos registros rupestres do sítio pesquisado, com 2.080 figuras representando a fauna e paleofauna da região, tendo sido reconhecidos animais de pequeno e grande porte, descritos na parte de paleontologia no segundo capítulo.

Os ideomorfos registrados no decorrer da pesquisa totalizaram 1.778 grafismos rupestres, sendo que essas imagens são de difícil interpretação, suas formas esboçam traços, pontilhados, círculos, quadrados, losangos, retas, ziguezague e formas concêntricas. Desta forma, a identificação desse tipo de grafismo é complexa e nem sempre de fácil trabalho, tendo ausência do plano técnico biológico aplicado aos grafismos de antropomorfos (cabeça, tronco, membros superiores e inferiores), zoomorfos (cabeça, troncos, membros inferiores, cauda) e fitomorfos (raiz, caule, folha e frutos).

Os grafismos de fitomorfos foram encontrados em número inferior, totalizando 31 imagens, eles estão associados a cenas de árvore. Na cena em questão há vários antropomorfos em volta de uma provável árvore, em suposto ritual de magia ou xamanismo.

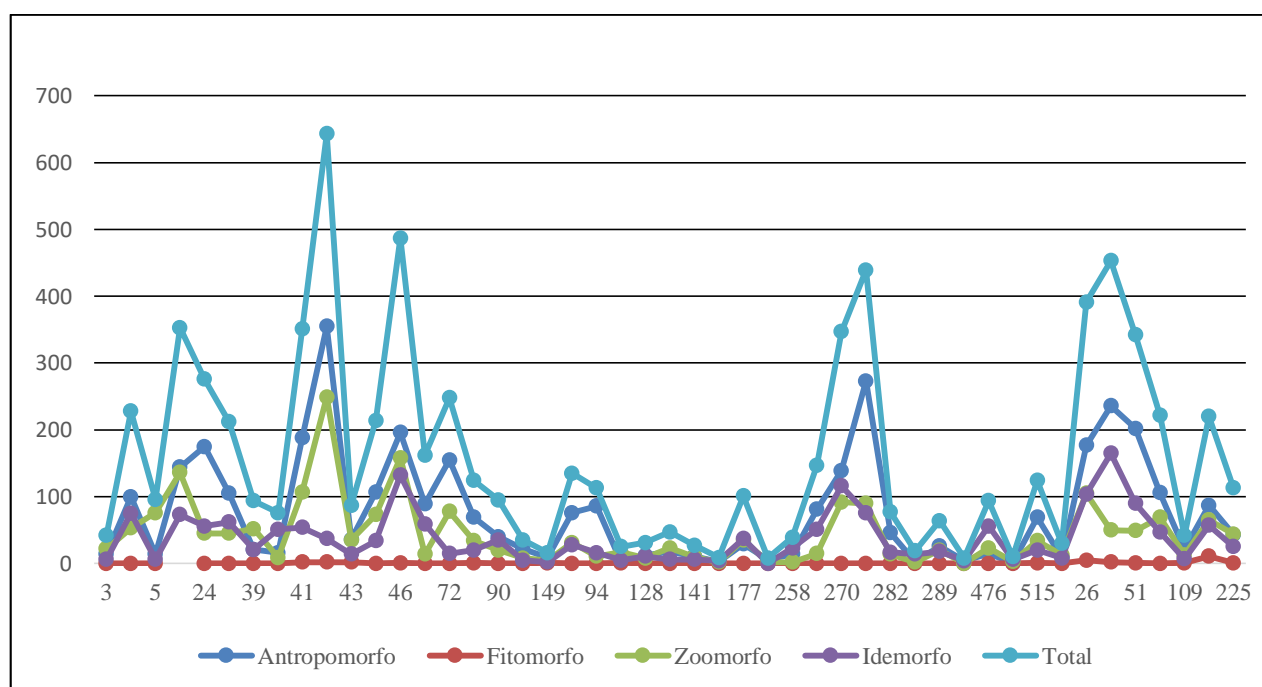


Gráfico 90. Distribuição dos tipos de grafismos nos sítios arqueológicos pesquisados

A espessura média dos traços dos grafismos rupestres também variou muito em decorrência das técnicas utilizadas, podendo ser encontradas diferenças em um mesmo sítio arqueológico, sendo a média geral dos traços é de 0,65 cm¹⁵⁹.

A altura dos grafismos rupestres nos sítios arqueológicos foi observada no decorrer da pesquisa, levando em consideração o ponto mínimo do solo, o ponto máximo do solo e a média geral obtida pela análise das medições de todos os grafismos aferidos (ver gráfico 91).

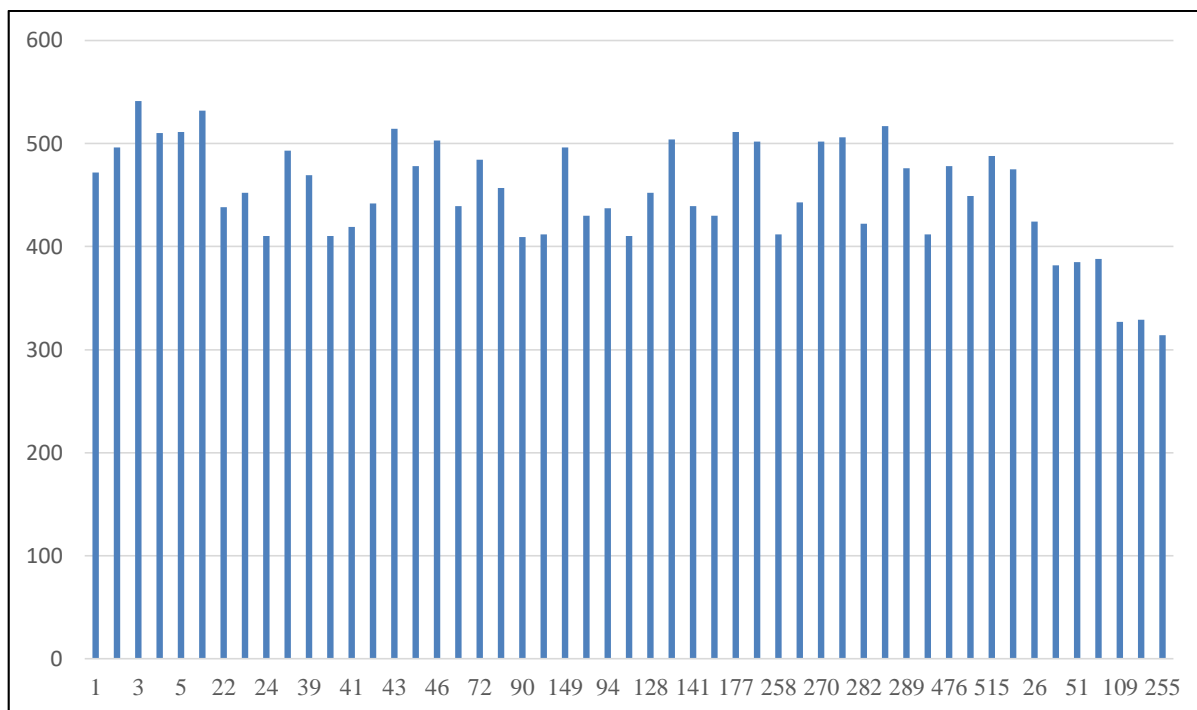


Gráfico 91. Altimetria metros dos sítios arqueológicos pesquisados baseados nos dados das fichas da FUMDHAM e levantamento do gps

A altimetria dos sítios estudados não apontou muitas especificações no que tange a diferenciação de estilística, mas observou-se que os sítios mais altos, como Angelim do Barreirinho e Toca da Zeca I, apontaram a preferência de estilos como Angelim e Serra Branca, enquanto em segmentos mais baixos observa-se a presença do estilo Serra da Capivara e do Complexo Estilístico Serra Talhada (ver gráfico 92).

É mais fácil compreender partir da localização dos sítios, na região da Serra da Capivara e Serra Talhada observa-se a presença predominante do estilo Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada, mas não excluindo os demais estilos e tradições. Enquanto na região da Serra Branca e Veredão e Congo são observadas a presença do estilo Serra Branca e tradições Agreste e Geométrica.

¹⁵⁹ Os sítios Pitombi I, Toca da Ema do Brás I, Toca das Chiadeiras III, Carlindo III, Toca do Angelim do Barreirinho, Toca do Paraguai, Boqueirão da Pedra Furada, Toca da Entrada do Baixão da Vaca e Toca da Entrada do Pajau estão excluídas desse gráfico, em decorrência da acessibilidade e localização das pinturas no paredão rochoso.

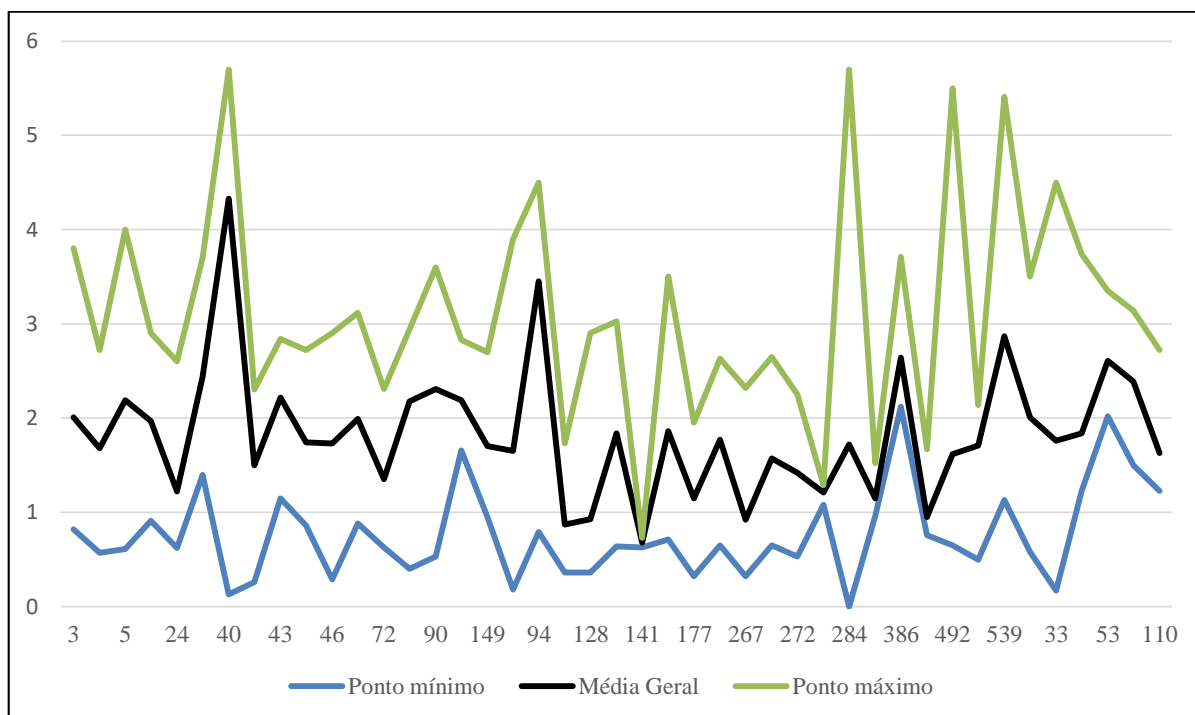


Gráfico 92. Altura dos grafismos nos sítios arqueológicos pesquisados, constando o ponto mínimo, média geral e o ponto máximo.

A altura dos grafismos rupestres no sítio apontou para diferentes estratégias de preenchimento do paredão rochoso, foram encontradas pinturas próximas ao solo e locais inacessíveis no paredão, mas observou-se que grafismos com tendências geometrizes, como a Toca da Roça do Rafael e segmentos da tradição Agreste na Toca da Extrema II, aparecem sempre na parte superior do paredão rochoso, mas isso não sendo uma regra única, isso varia de caso para o caso. Os grafismos do estilo Serra da Capivara e Complexo Estilístico Serra Talhada aparecem na altura e às vezes se sobrepõem como Boqueirão da Pedra Furada ou na Toca da Invenção, inclusive em alturas inferiores a 3 metros do solo.

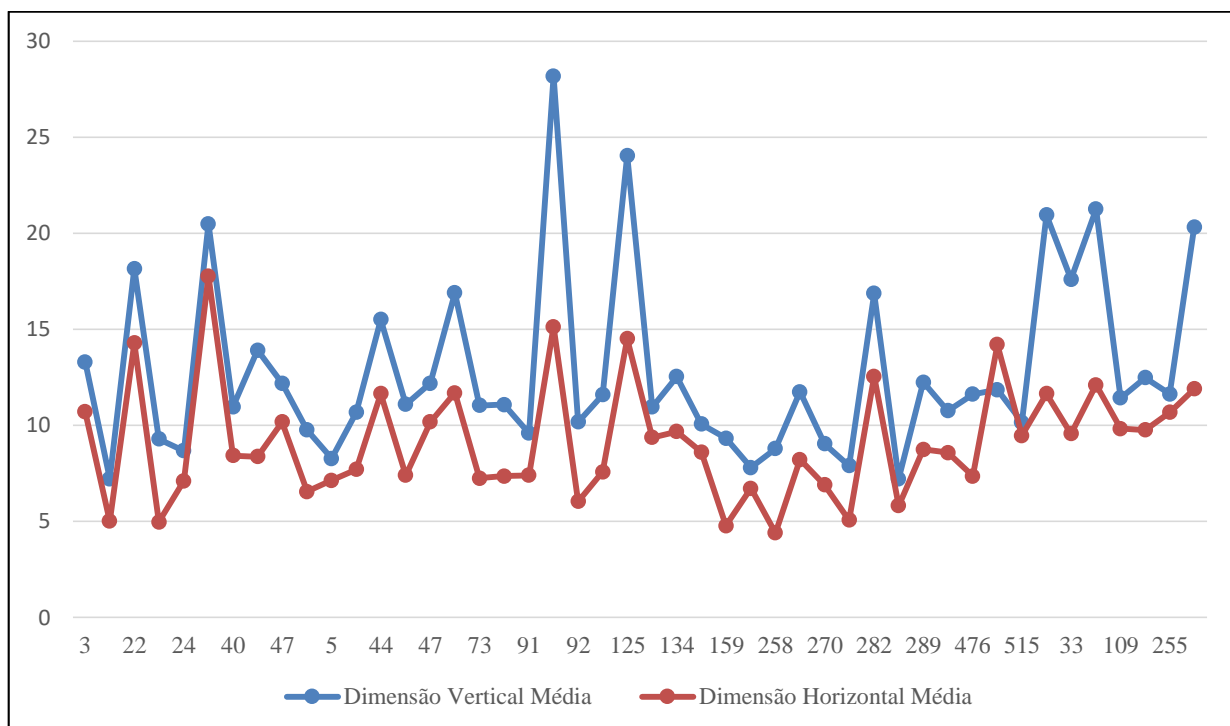


Gráfico 93. Dimensão vertical e dimensão horizontal média dos grafismos aferidos no decorrer da pesquisa.

A dimensão vertical e horizontal média dos grafismos é muito relativa, tendo em vista a relação entre a quantidade de grafismos e suas dimensões, um sítio com poucos grafismos e eles tendo uma dimensão vertical e horizontal acaba inflando o gráfico, enquanto um, com muitos grafismos, acaba tendo que diminuir na média geral. Mas observou-se que grafismos geometrizarantes e associados a tradição tem uma média superior, em especial os sítios localizados na Serra Branca. Enquanto os sítios localizados na região da Serra da Capivara e Serra Talhada, encontraram-se alguns com poucos grafismos e dimensão vertical reduzida, como a Toca da Carlindo III, mas os grafismos em forma de miniatura e traços geométricos pequenos influenciam nesse panorama, como na Toca do Paraguai (ver gráfico 93).

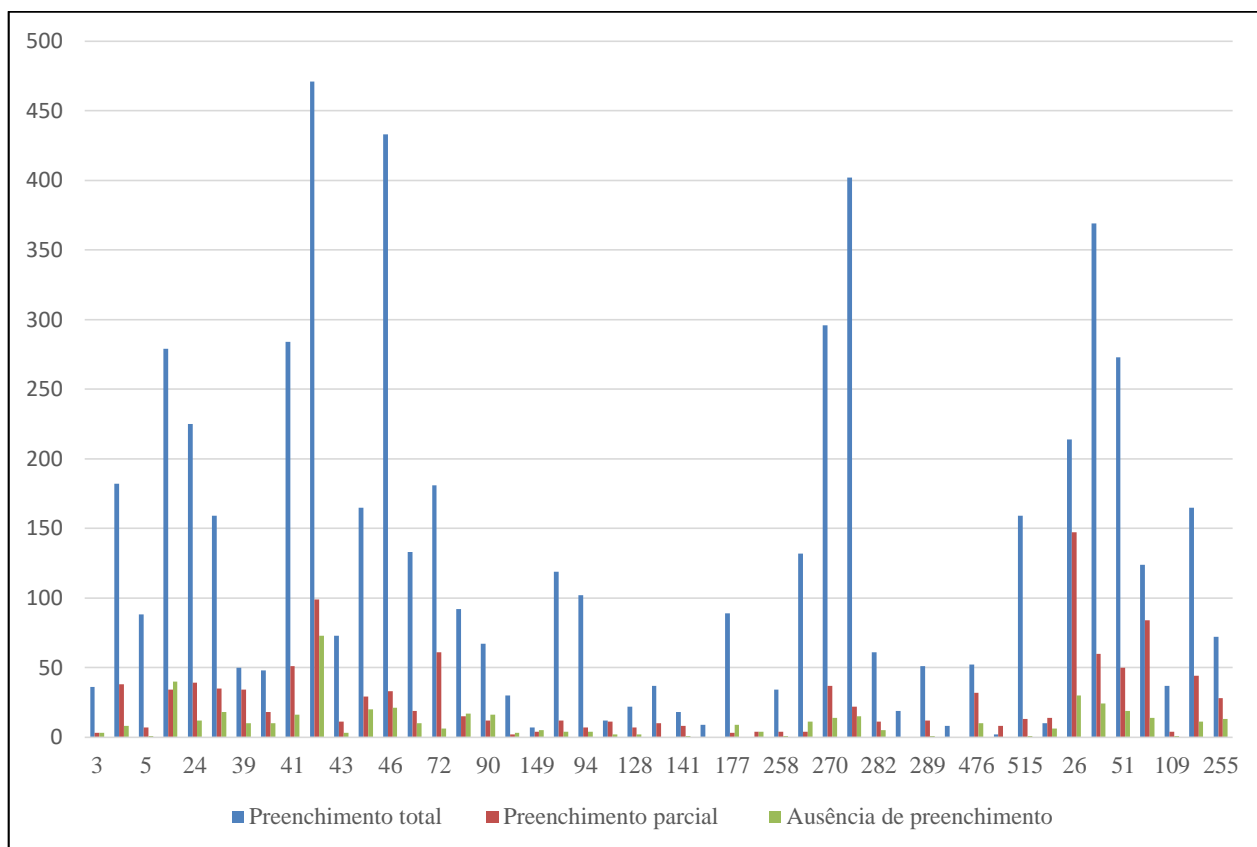


Gráfico 94. Análise do preenchimento das pinturas rupestres registradas no decorrer da pesquisa.

Observou-se uma predominância de grafismos com o preenchimento total em quase todos os sítios, excetuando a Toca do Angelim, Boca do Sapo e Toca do Vento, observada uma tendência em sítios na região de Serra Branca com uma quantidade superior de grafismos com preenchimento parcial, como na Toca do João Arsena, Toca do Veado, Toca do Estevo II, Toca do Estevo III e Veredão VIII (ver gráfico 94).

6.4.1 A questão da classificação do Complexo Estilístico Serra Talhada

A questão da classificação do Complexo Estilístico Serra Talhada são seus parâmetros classificatórios, que são diferenciados em relação aos estilos Serra da Capivara e Serra Branca, pertencentes à subtradição Várzea Grande. Guidon (1983 b) afirma que para o estabelecimento de elementos classificatórios, é necessário preencher dois pré-requisitos, a homogeneidade temática e a técnica, sendo assim que tradições e subtradições foram definidas, enquanto estilo foi associado à questão da técnica (delineamento, tratamento da figura, qualidade do desenho e color).

Guidon (1985 b) ao elaborar o Complexo Estilístico Serra Talhada, fez no intuito de abarcar três estilos que não estavam bem definidos naquele momento: a) estilo Baixão do Perna,

dos sítios Baixão do Perna¹⁶⁰; b) o estilo Baixão das Mulheres¹⁶¹ c) Estilo Pedra Furada¹⁶², do sítio Toca do Boqueirão da Pedra. O interessante é que o único trabalho que cita outro tipo de classificação da subtradição Várzea Grande é a dissertação de mestrado da professora Jacionira Coelho Silva Rocha, que dividiu em seis estilos: Serra da Capivara, Serra Branca, Serra Talhada, Pedra Furada, Baixão do Perna e Baixão das Mulheres (ROCHA, 1984).

Dentro desse contexto, trabalhou-se como uma hipótese de trabalho a existência do Complexo Estilístico Serra Talhada, conjuntamente com a Tradição Congo presente no sítio Caldeirão do Deolindo e Tradição Gerais no sítio Toca do Pinga Velho, que posteriormente se tornou um estilo da tradição Agreste, que posteriormente foram extintas e desconsideradas por problemas no preenchimento dos principais parâmetros de classificação proposto por uma homogeneidade técnica e temática.

De acordo com Pessis (1992, p.49-50),

(...) um sítio isolado, portador de pinturas rupestres, não significa nada mais do que uma unidade no contexto geral de sítios portadores de registros gráficos rupestres. Não pode, portanto, ser base de uma generalização para um conjunto maior, sem cumprir previamente outros requisitos analíticos em relação ao conjunto.

Dessa forma, a constituição do Complexo Estilístico Serra Talhada se tornou um agrupamento de três classes diferentes, que não possuíam o embasamento para se equiparar os estilos Serra da Capivara e Serra Branca, ou então estariam presentes nos artigos atuais de Guidon e Pessis acerca da arte rupestre do PNSC. Afinal, o que é Complexo Estilístico Serra Talhada? Uma classe? Um estilo? Um agrupamento de unidades rupestres diferentes que não foram enquadradas nas outras unidades já existentes, e não se achou necessário criar outras unidades classificatórias para comportá-las?

¹⁶⁰ ESTILO BAIXÃO DO PERNA: “(...) cujos traços característicos são os seguintes: emprego quase exclusivo do vermelho, à exceção de algumas figuras pintadas em amarelo, e, sobretudo, miniaturização de alguns figuras e grafismos de ação. Essa miniaturização aparece frequentemente no grafismo de ação de uma cena sexual que reúne várias figuras antropomorfas de uma parte, e naquele que reúne várias figuras antropomorfas em parte, e naquele que reúne filas, figuras humanas com cabeças ornadas e carregando objetos” (GUIDON 1985 B, p.27).

¹⁶¹ ESTILO BAIXÃO DAS MULHERES: “Uso quase exclusivo da cor vermelha e emprego pouco frequente do amarelo; abundância de figuras preenchidas por pinturas lisas; o uso do traçado geométrico em figuras de animais, as quais podem ser de tamanho grande, filas de figuras humanas com cabeças ornadas, mas não miniaturizadas” (GUIDON 1985 B, p.27-28).

¹⁶² ESTILO PEDRA FURADA: “Disposição das pinturas em nichos, utilização de várias cores, grande frequência de figuras bicromadas e até tricromadas, fineza ou complexidade de preenchimento do corpo de um grande número de figuras, aumento do número de grafismos que possuem uma faixa vazia entre a parte central pintada em pintura lisa e o traço do contorno, frequência de superposições e, enfim, disposição em linhas das figuras antropomorfas ou supostas antropomorfas. Fora disso, o este estilo possui evidentemente as características comuns a todo o complexo” (GUIDON 1985 B, p.27).

O Complexo Estilístico Serra Talhada não pode ser considerado uma única classificação, tendo em vista que não atende os dois pré-requisitos citados por Guidon (1983 b) a homogeneidade técnica e temática, já que suas definições são pautadas em duas propriedades de complexidade e heterogeneidade, isso é um ponto interessante e contraditório. Então, como essa unidade foi classificada?

Guidon (1985 b, p.24-25) explica o motivo do uso da palavra Complexo e sua intenção inicial na elaboração dessa unidade, ao afirmar que,

Para designar a arte dos abrigos da zona geográfica Serra Talhada, optamos pela palavra “complexo”, com efeito, é evidente que, após todos estes anos de pesquisa, a arte rupestre que tínhamos inicialmente denominado tradição Serra Nova, depois de variedade Serra Nova e, enfim, variedade Serra Talhada (para evitar confusões com o abrigo Toca Salitre, descoberto numa outra região conhecida também sob o nome de Serra Nova), não constitui uma unidade estilística, mas deve compreender vários estilos que aparecem às vezes misturados em um mesmo sítio, às vezes em sítios homogêneos. Como não pudemos ainda determinar rigorosamente os critérios que definem as tradições e os estilos, teria sido impossível separar os sítios que possuem manifestações rupestres próximas. Por outro lado, não temos dúvida sobre este ponto, os painéis de alguns abrigos da Serra Talhada pertencem aos estilos Serra Branca, Serra da Capivara e também à subtradição salitre. Após ter refletido longamente sobre os conjuntos dos abrigos conhecidos nesta zona, propomos aqui uma divisão estilística do complexo Serra Talhada. Mas estes estilos não foram definidos. Não é possível, nesta fase de nossas pesquisas, fornecer uma descrição separada para cada um.

Como único estilo presente na subtradição Várzea Grande não podemos classificar como um único estilo, no sentido de que sua composição foi fundamentada em três estilos citados acima e dando um agrupamento maior de complexidade, isso reforça a ideia de que foram agrupados vários grafismos que não conseguiam ser agrupados em outros estilos e tradições em grupo, no intuito de um momento posterior elucidar sua constituição e seus principais parâmetros. Mas, passadas mais 30 anos, o estado da arte desse estilo permanece com sua configuração inicial?

A designação dele como atributos como um “tampão”, “complexo” e “classe residual”, mas afinal, o que é um tampão ou um classe residual na arqueologia (GUIDON, 1978; SILVA, 2008)? As duas palavras ilustram bem o tratamento dado a essa unidade classificatória, demonstrando que uma falta de parâmetros classificatórios bem definidos na sua conceituação, um território em aberto para o surgimento de muitos questionamentos e dúvidas, mas isso é a matéria-prima do processo de investigação científica.

No que tange a localização das pinturas do Complexo Estilístico Serra Talhada estariam presentes a uma altura superior a 3 metros do solo, sendo que dificilmente seria encontrada em uma altura inferior a essa e sendo raro encontrar um único sítio desse estilo (GUIDON, 1991). No decorrer da pesquisa foi observado grafismos descritos por Guidon (1983 a, 1985 b, 1991) e Pessis, (1987) Pessis e Guidon (2007), em altura inferior a de 3 metros do solo dos sítios pesquisados, demonstrando uma necessidade de revisão nesse atributo classificatório.

A existência de uma **zona reservada** foi um dos principais parâmetros para a fundamentação desse estilo, uma ausência de pintura em um determinado segmento da imagem e de forma proposital dos artistas das sociedades pré-coloniais, porém, observa-se isso em apenas um segmento dos grafismos de contorno aberto, que podem conter ou não preenchimento, enquanto nos três segmentos citados acima não foi encontrado, demonstrando uma diversidade de técnicas e de composições desse Complexo Estilístico Serra Talhada.

Mas também observa-se a ausência de preenchimento de alguns tipos de grafismos de contorno aberto e descrito como pertencentes ao estilo Serra Branca, uma espécie de zona de reserva, onde os artistas provavelmente podem ter optado pelo não preenchimento de determinadas partes da imagem, no intuito de gerar algum tipo de efeito e/ou intenção naquelas imagens. Logo, esse não é único atributo desse estilo, assim gerando mais questões conceituais a serem analisadas, em especial o tipo de preenchimento dessas imagens.

A diversidade de composições foi um argumento citado por Pessis (1987, 1992, 1999), Silva e Mutzenberg (2013) para atribuir a esse estilo, mas esta é a principal característica das obras rupestres no PNSC, mas, no caso deste estilo, é observada a diversidade de técnicas nas realizações das pinturas, se estilo está associado a questões técnicas, vários tipos de técnicas podem indicar a existência de outros tipos de estilos dentro dessa unidade classificatória, em especial no que tange suas relações de similaridades no estilo Serra da Capivara, tanto que Morales Júnior (2002) propôs a anexação de alguns tipos de grafismos e a extinção do Complexo Estilístico Serra Talhada.

A presença de grafismos em forma de miniaturas é uma característica marcante descrita por Guidon (1983 b), Pessis (1987, 1992 e 1999) e Prous (1992), observa-se a presença de grafismos de dimensões reduzidas (miniaturas¹⁶³) e sequências de filiformes é

¹⁶³ Maranca (1980) considera figura minúscula e muito pequena inferior a 5 cm e 10 cm, respectivamente; Prous (1992) as figuras miniaturizadas possuem uma dimensão inferior a 10 cm; Ecthevarne (2007), citando Gabriel Martin, afirma que composições de tamanho pequeno possuem o tamanho de 10 a 15 cm; Magalhães (1986. p5) classificou figuras como minúsculas com a dimensão de 0,5 cm até 10 cm. Pessis (2003, p.141) designou figuras pequenas com a dimensão inferior com 4 cm. Ogel-Ross (1982) dividiu em: a) minúscula (0 entre 5 cm); b) muito pequena (5 a 10 cm); c) pequena (10 a 15 cm); c) média (15 a 30 cm); d) grande (30 a 50 cm); e) muito grande (50 a 100 cm); f) super grande (100 a 200 cm); g) imensa (mais de 200 cm).

significativamente presente nos sítios pesquisados, algumas miniaturas em isolamento e outras em associações com outros grafismos, em especial na Toca do Barro e Toca do Pajaú.

Os segmentos de filiforme são presentes em vários sítios durante a pesquisa, estando em isolamento, em relações de sobreposições sobre as pinturas e na Toca do João Arsená, ocupando uma faixa horizontal de 4 cm de dimensão vertical e alcançando 8 metros de comprimento horizontal, se sobrepondo aos grafismos sítio, que pode ser associado da Tradição Agreste e estilo Serra Branca. A presença de alguns tipos de filiformes são classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, suas formas estão associadas a antropomorfos e ideomorfos, alguns com adornos na cabeça e alguns tipos de antropomorfos com a impressão negativa na parte do tronco, podendo fazer uma alusão a uma espécie de zona reservada ou mesmo uma ausência proposital do preenchimento, mas não sendo possível determinar as intenções dos autores.

A representação de cenas de violência, conflito e cativeiro são uma das principais características temáticas do Complexo Estilístico Serra Talhada, a hipótese sustentada por Guidon (1991) para demonstrar os impactos das variações ambientais ocorridas na região do PNSC por volta de 11 a 10 mil anos atrás, provavelmente intensificando as disputas por recursos naturais pelos grupos humanos ali presentes, associado pela extinção de animais da paleofauna e a chegada de novos grupos humanos na região, acirrando as rivalidades e conflitos. A violência não é única apenas do Complexo Estilístico Serra Talhada, mas também do estilo Serra Branca, em especial antropomorfos com propulsores nas mãos e cenas de caça coletivas, como na Toca da Serrinha I.

A elaboração das imagens com o uso várias cores é outra característica do Complexo Estilístico Serra Talhada, a policromia, como as cores (vermelho, cinza, amarelo e branco) (GUIDON, 1991; MAGALHÃES, 1986). A tricomia e bicromia são elementos presentes no estilo Serra Branca, mais especificamente, as cores vermelha, branco e marrom nos grafismos rupestres deste estilo. Enquanto o estilo Serra da Capivara utiliza predominantemente a coloração vermelha nos seus desenhos, de preferência a tinta lisa e o desenho completamente preenchido. Alguns ideomorfos presentes apresentam uma bicromia (vermelho e amarelo) com padrões geometrizes e de difícil reconhecimento no sítio da Toca da Roça do Sítio do Rafael.

A presença de ornamentos, vestimentas e adereços são características do Complexo Estilístico Serra Talhada nos grafismos de antropomorfos, isto é observado, em especial, em figuras com tamanho vertical e horizontal reduzido, mas também é uma característica marcante no Estilo Serra Branca. Aliás, o principal elemento diferenciador entre o Complexo Estilístico Serra Talhada e Serra Branca são os padrões geométricos impressos em alguns tipos de

grafismos de antropomorfos, zoomorfos e ideomorfos do estilo Serra Branca, bem próximo da subtradição Salitre.

As temáticas e cenas sexos são elementos presentes nos três estilos da subtradição Várzea Grande, isso demonstra que a questão da sexualidade era uma temática com grande relevância nas sociedades pré-coloniais naquela região, inclusive algumas imagens apontam a possibilidade de violência sexual cometida, zoofilia e cenas de gravidez, tanto no estilo Serra da Capivara quanto no estilo Serra Branca.

Outro atributo designado para o Complexo estilístico Serra Talhada é a existência de um traçado gráfico complexo, podendo demonstrar a dificuldade de elaboração de determinados tipos de imagens e referências às regras de preenchimento interno das imagens (GUIDON, 1985 a, 1985 b). Mas, ao observarmos a elaboração dos grafismos do estilo Serra Branca, percebemos a exigência de um grau de dificuldade muito superior ao Complexo Estilístico Serra Talhada, devido às linhas retas e preenchimento geométrico interno em suas imagens, demonstrando a necessidade de uma técnica mais elaborada e apurada na hora da realização de algumas imagens, é notória a presença de elementos como simetria e harmonia nos desenhos, em especial levando em consideração o padrão técnico-biológico descrito por Pessis (1987, 1992).

O estabelecimento de cronologias é uma problemática dentro do contexto da arte rupestre no PNSC, tendo em vista que a construção dos quadros das tradições, subtradições e estilos foram estabelecidos por processo de cronologia relativa, em especial a diferenciação dos tipos de grafismos (estilo, subtradição e tradição) e tentativa de associação com os vestígios da cultura material encontrados no decorrer da escavação durante as décadas de 1970 e 1980, gerando uma mudança no panorama da arqueologia brasileira.

Os resultados das escavações do sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada, citado terceiro capítulo da tese, tentaram correlacionar esses vestígios como ferramentas líticas e datações absolutas obtidas a partir de fragmentos de carvão vegetal com arte rupestre na região, tentou-se obter datações indiretas de fragmentos de rocha com pinturas depositadas no solo dos sítios, no intuito de buscar uma datação absoluta para as tradições rupestres na região, assim estabelecendo a cronologia atual para a arte rupestre no PNSC e influenciando também as cronologias para a região Nordeste do Brasil.

A construção desse quadro geral para as sociedades humanas pré-coloniais demonstrou uma grande complexidade, tendo em vista que nem sempre todas as peças desse quebra-cabeça são encontradas, ou talvez nunca sejam. No intuito de superar esses empecilhos e desviar o foco do campo estilístico, tenta-se implementar uma perspectiva pós-estilística, no sentido de utilizar

métodos físicos e químicos para a datação direta e absoluta das obras rupestres, mas o resultados tem sido dissonantes com as datações obtidas no PNSC, que podem variar de 3 a 40 mil anos¹⁶⁴ para um mesmo segmento de uma amostra, por fim, gerando mais polêmicas e desconfiança que resultados validáveis e seguros.

A questão da classificação do Complexo Estilístico é tão difícil que se encontram determinados grafismos classificados como pertencentes a um estilo em uma referência e outra referência a outro estilo. Morales Júnior (2002) observou bem esses problemas classificatórios, propondo, inclusive, extinguir esse estilo, dividindo suas unidades entre o estilo Serra da Capivara e Angelim, criado por ele a partir de figuras vazadas e grafismos de contorno aberto.

Silva (2008) tentou, a partir do estudo dos grafismos de contorno, observar fundamentos para a constituição desse estilo, buscar respostas para as perguntas inquietantes sobre o Complexo Estilístico Serra Talhada, como Magalhães (1986), também demonstrando a problemática de buscar elementos classificatórios para esse estilo. Mas esse não é o único problema do estudo das tradições rupestres, problemas como esse observarmos na tradição Geométrica¹⁶⁵ ou, como diz Martin (2008), “duvidosa” e “hipotética”, ou mesmo a tradição Agreste, que foram definidos seus estilos.

O Complexo Estilístico Serra Talhada não pode ser considerado um único estilo, devido a diversidade de técnicas presentes nessas unidades, observa-se quatro principais grupos ao longo da pesquisa presente nesse “complexo” e fundamentado nas referências bibliográficas e nas observações de campo associados as análises e citados na descrição do início deste capítulo:

- a) um grupo de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados;
- b) grafismos de contorno de aberto;
- c) miniaturas isoladas ou em filiformes;
- d) alguns tipos de zoomorfos, com traço espesso e um preenchimento parcial no seu interior.

¹⁶⁴ Oliveira (2014, p.99) cita que as “Datações por termoluminescência e ressonância paramagnética eletrônica da calcita coletada sobre as pinturas rupestres nos sítios Toca da Bastiana e Toca do Antônio apresentaram idades entre 48 e 20 mil anos B.P, e 55 e 32 mil anos B.P., respectivamente AYTA (2005); WATANABE (2002). Os resultados dessas datações diretas são muito criticados devido à possibilidade de uma data tão recuada para essas pinturas rupestres ter sido conseguida indiretamente, em especial pelo pesquisador Marvin W. Rowen. Rowen que coletou uma amostra da mesma camada, e utilizando a técnica de datação direta AMS, inferiu uma data de 2.490+-30 anos B.P para a calcita e 3.730+-30 anos B.P (GUIDON, 2007)”.

¹⁶⁵ Martin (2008, p.286) afirma que “As perguntas na hora de se questionar a existência ou não de uma tradição Geométrica de pintura rupestre no Nordeste são simples. Que é geométrico em arte rupestre? Espirais, linhas sinuosas, linhas quebradas aparentemente ao azar, são grafismos geométricos? Quando o mesmo grafismo “geométrico” é representado dentro dos painéis da tradições Nordeste e Agreste que tipo de explicação podemos dar? Seriam intrusões “geométricas” nas tradições conhecidas? São perguntas simples de difícil resposta, mas se refletirmos bem, veremos as enormes dificuldades de se definir uma tradição Geométrica com segurança. Quando todos os grafismos de um sítio são de tipo “geométrico”, ou seja, grafismos puros, filiamos esse sítio a uma hipotética tradição Geométrica, e quando esses mesmos grafismos aparecem misturados a grafismos da tradição Agreste, como deveriam ser definidos”.

6.4.2 A dualidade nas classificações dos estilos rupestres no parque nacional Serra da Capivara

A questão da classificação do Complexo Estilístico Serra Talhada e do estilo Serra da Capivara tem gerado dissonâncias nas publicações referentes à arte rupestre no PNSC.

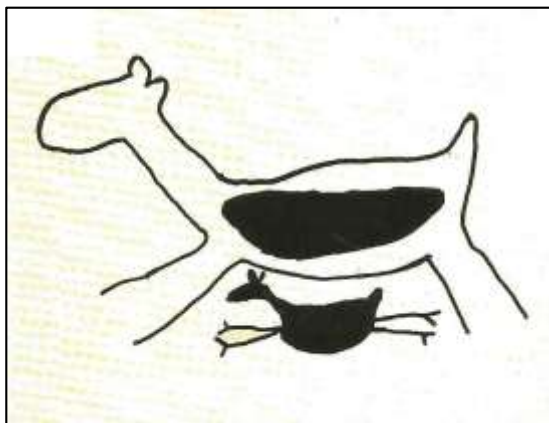


Figura 259. Classificada como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada.
Fonte: Pessis e Guidon (2007, p.27)



Figura 260. Classificado como o primeiro zoomorfo maior de contorno aberto da tradição Nordeste e o segundo zoomorfo menor como pertencente ao estilo Serra da Capivara. Fonte: Guidon (1991, p.96)

Essas duas imagens ilustram bem essa dualidade classificatória deste estilo, em primeiro momento descrito na figura 260 como pertencente a duas categorias diferentes, enquanto a figura 259 pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, na figura 260 classificada como pertencente ao estilo Serra da Capivara. A figura 259 é o desenho da representação da figura 260, repare que o antropomorfo foi levemente afastado para baixo, provavelmente para permitir uma melhor definição das duas imagens, mas se você observar na prancha 14 de Guidon (1983 b), a mesma imagem recebe uma terceira classificação, como pertencente ao estilo Serra da Capivara, um típico caso da dualidade de classificação de alguns grafismos rupestres do PNSC.

Na figura 123 do capítulo anterior podemos observar uma relação de sobreposição em pequeno espaçamento, mais especificamente o órgão vestibulococlear do zoomorfo menor se sobrepõe a um pequeno grupo de grafismos com contorno inferior do zoomorfo maior de contorno aberto. Logo, se infere-se inicialmente que o zoomorfo de contorno aberto foi feito primeiro, posteriormente o zoomorfo todo preenchido, o primeiro é pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada e o segundo ao estilo Serra da Capivara, demonstrando uma possível antiguidade maior ou equivalente nesse contexto¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Interessante, Ogel-Ros (1982) coloca a variedade Serra Talhada (Complexo Estilístico Serra Talhada) como mais que a variedade Serra Capivara, mais um exemplo de ambiguidades.

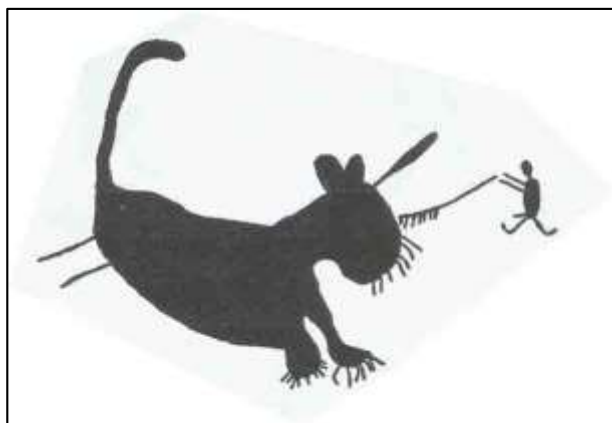


Figura 261. Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, prancha 19, figura C. Fonte: Guidon (1985, b).



Figura 262. Descrita como pertencente ao estilo Serra Branca. Fonte: Pessis, Guidon (2007, p.26).

Um exemplo é essa representação de caça coletiva na Toca da Serrinha I (ver figuras 261 e 262), ilustrando mais uma vez a dupla classificação de um tipo de grafismo, um momento pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada e o segundo momento pertencente ao estilo Serra Branca.

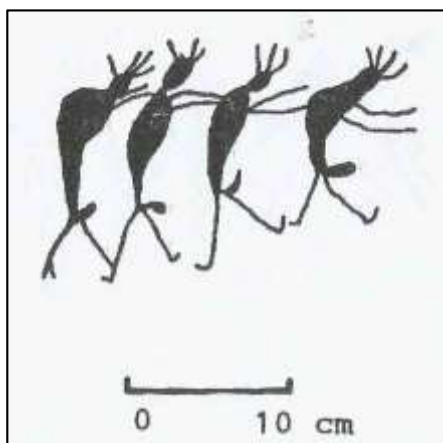


Figura 263. Descrita como pertencente ao Serra da Capivara, prancha 18, figura B. Fonte: Guidon (1985 b)

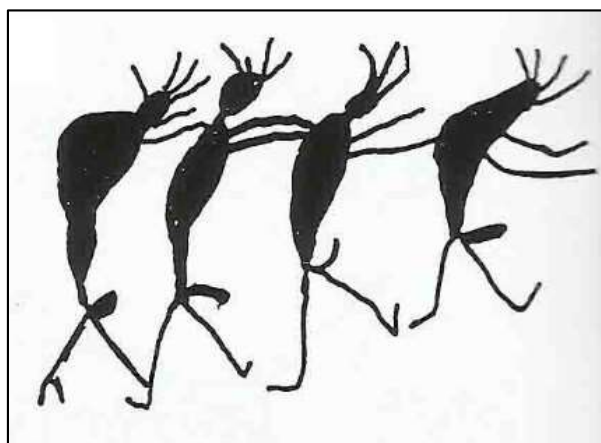


Figura 264. Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Pessis, Guidon (2007, p.28)

Um outro exemplo é essa representação de cena de dança coletiva na Toca do Boqueirão da Pedra Furada (ver figuras 263 e 264), ilustrando mais uma vez a dupla classificação de um tipo de grafismo, um momento pertencente ao estilo Serra da Capivara e um segundo momento pertencente ao estilo Complexo Estilístico Serra Talhada.

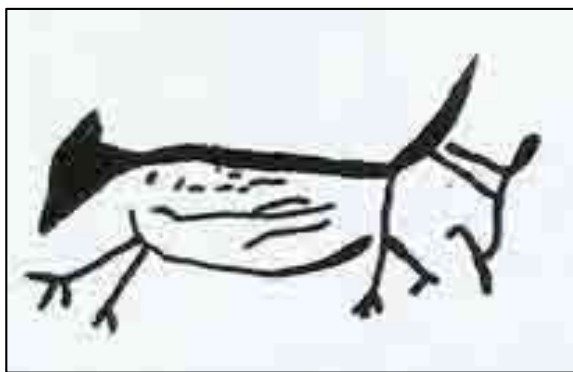


Figura 265. Descrita como pertencente ao Serra da Capivara, prancha 19, figura A. Fonte: Guidon (1985 b).



Figura 266. Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Guidon (1991, p.46)

As duas imagens (265 e 266) acima ilustra um tipo de grafismo rupestre encontrado com técnicas semelhantes no Sítio do meio e classificados de forma diferente, onde, em um primeiro momento, é descrito como pertencente ao estilo Serra Capivara e, em segundo momento, descrito como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, mais um exemplo de dupla de classificação de um mesmo tipo de grafismo.



Figura 267. Descrita como “cena da árvore” pertencente ao estilo Serra da Capivara no sítio Toca de Entrada do Pajaú. Fonte: Guidon (1991, p.28)

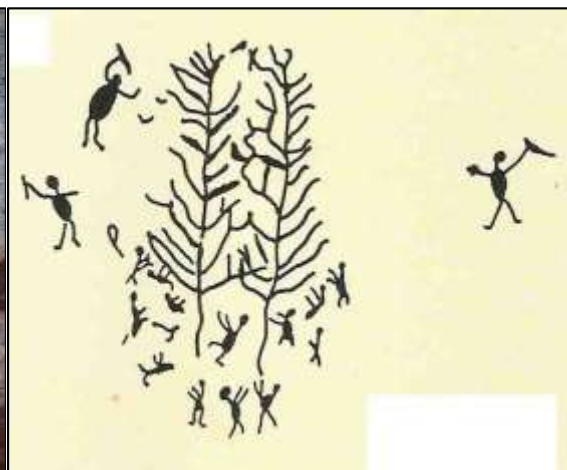


Figura 268. Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada no sítio Toca da Baixa Verde. Fonte: Pessis, Guidon (2007, p.28)



Figura 269. Descrita como “cena da árvore”, pertencente ao estilo Serra Branca no sítio Extrema II. Fonte: Gabriel Oliveira (2017).

As duas imagens acima ilustram “a cena da árvore” com técnicas semelhantes no Toca da Entrada do Pajaú e Toca da Baixa Verde, classificados de forma diferente, onde, em um primeiro momento, é descrito como pertencente ao estilo Serra Capivara e, em segundo momento, descrito como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, mais um exemplo de dupla classificação de um mesmo tipo de grafismo (ver figuras 267 e 268). Interessante que também existe um tipo de grafismo da “cena da árvore” que é associado ao estilo Serra Branca, com traços mais espesso e uma maior dimensão vertical e horizontal (ver figura 269).



Figura 270. Descrita como pertencente ao estilo Serra da Capivara na Toca do Caldeirão dos Rodrigues I. Fonte: Guidon (1991, p.45)

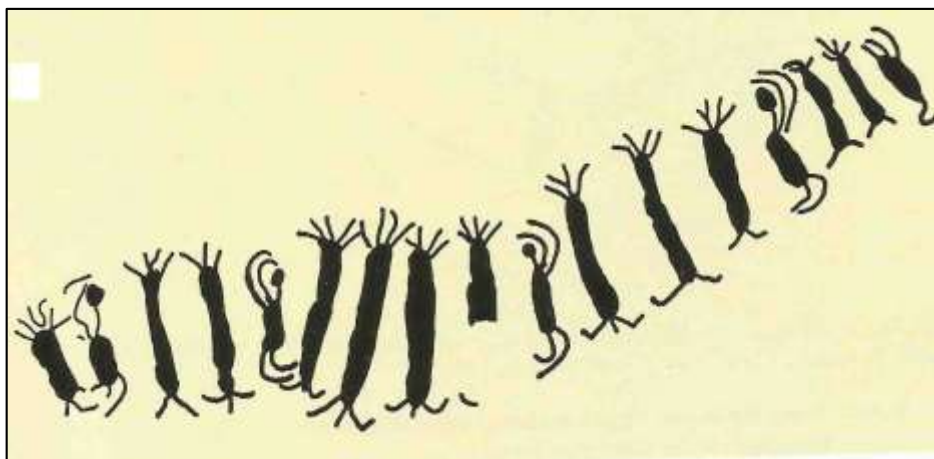


Figura 271. Complexo Serra Talhada no sítio Toca da Entrada do Baixão da Vaca.
Fonte: Pessis, Guidon (2007, p.25).

As duas imagens acima ilustram um tipo de grafismo rupestre encontrado com técnicas semelhantes no Sítio do meio e classificados de forma diferente, onde, em um primeiro momento, é descrito como pertencente ao estilo Serra Capivara (ver figura 270) e, em segundo momento, descrito como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figura 271), mais um exemplo de dupla classificação de um mesmo tipo de grafismo.



Figura 272. Descrita como pertencente ao Complexo Estilístico na Toca do Boqueirão da Pedra Furada. Fonte: Guidon (1991, p.96)

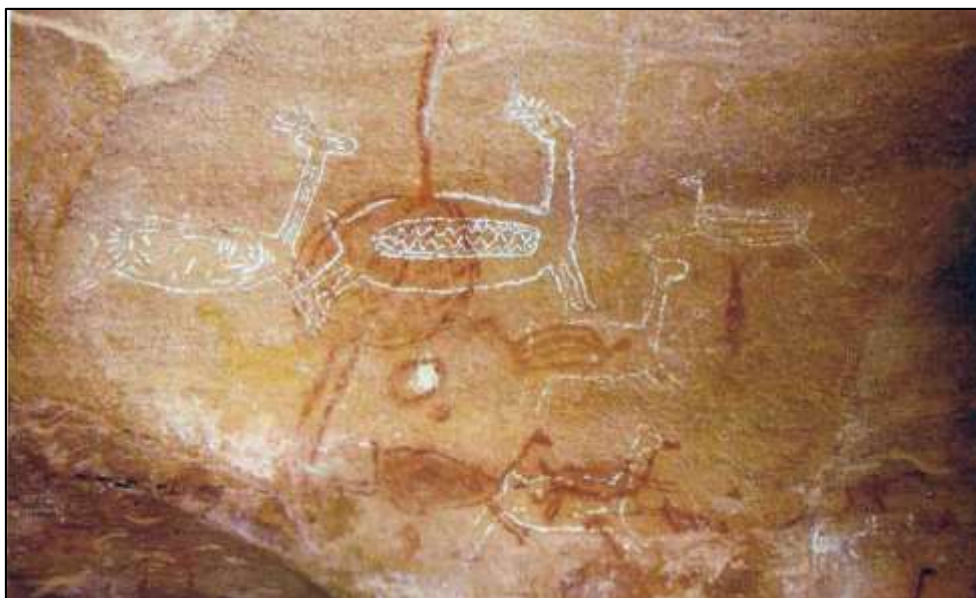


Figura 273. Zoomorfos de contorno aberto e coloração branca sendo sobreposto por um zoomorfo de coloração vermelha na Toca da Invenção. Fonte: Buco, 2011, p.139.

A figura 272 é classificado como sendo pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada e estando localizada no Toca do Boqueirão da Pedra Furada, um zoomorfo com um contorno um pouco mais espesso e preenchimento interno com uma espécie de pontos no seu interior¹⁶⁷. Enquanto a figura 273 também é descrita como pertencente ao Complexo Estilístico Serra Talhada, no caso, o apogeu desse estilo com seus cervídeos de coloração branca e traçado diferenciado. Mas é possível que os mesmos estilos se sobreponham em um painel rupestre de um sítio?

A sobreposição de um estilo sobre outro é extremamente comum no PNSC, caso observemos sítios como Toca do Boqueirão da Pedra Furada (ver figura 16), Toca da Extrema II (ver figura 240) ou João Arsená (ver figura 243). Observar-se a sobreposição de uma pintura sobre a outra deveria ter por finalidade a tentativa de suplantar um grupo cultural anterior em detrimento de um grupo cultural atual, que é possivelmente novo usuário do território, de seus recursos naturais e tenta criar uma identidade cultural própria, forjando seus próprios símbolos impressos no paredão rochoso, o que é mais um indicativo da dualidade na classificação do Complexo Estilístico Serra Talhada¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Guidon (1991) refere-se a esse imagem localizada na Toca da Entrada do Baixão da Vaca, mas encontra-se realmente na Toca do Boqueirão da Pedra Furada.

¹⁶⁸ Pessis (1987, p.183) “Dans les cas de superposition, la situation est différente pour les graphismes appartenant à un même style ou bien à des styles ou traditions différents. Lorsqu’il s’agit d’un même style, on peut penser que la perspective intervient dans la présentation spatiale”.

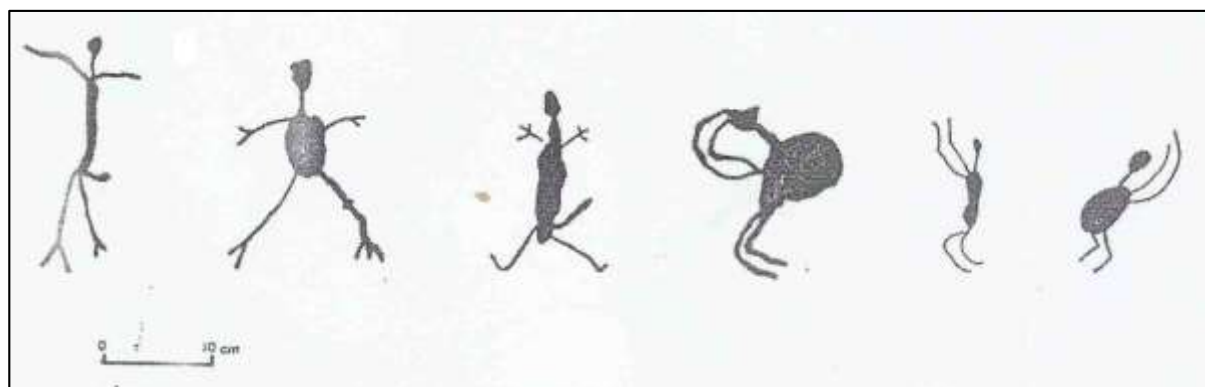


Figura 274. Antropomorfos descritos por Pessis como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada. Fonte: Pessis, 1987, prancha 28, figura b.



Figura 275. Antropomorfos descritos por Guidon como pertencentes ao estilo Serra da Capivara no sítio Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Fonte: Guidon, 1991, p.38.

As duas imagens (figuras 274 e 275) acima ilustram um tipo de grafismo rupestre encontrado com técnicas semelhantes no Sítio do meio, e classificados de forma diferentes. A figura e descreve tipos de antropomorfos incluídos no Complexo Estilístico Serra Talhada por Pessis (1987) nas figuras 274 e 275, enquanto Guidon (1991) inclui o mesmo tipo de grafismo dentro do estilo Serra da Capivara, oriundo do sítio Toca da Entrada da Baixão da Vaca, demonstrando assim mais incongruência na elaboração dos fundamentos do Complexo Estilístico Serra Talhada.



Figura 276. Grafismos descritos como parte da subtradição Salitre na Toca do Salitre. Fonte: Guidon (1991, p.101).

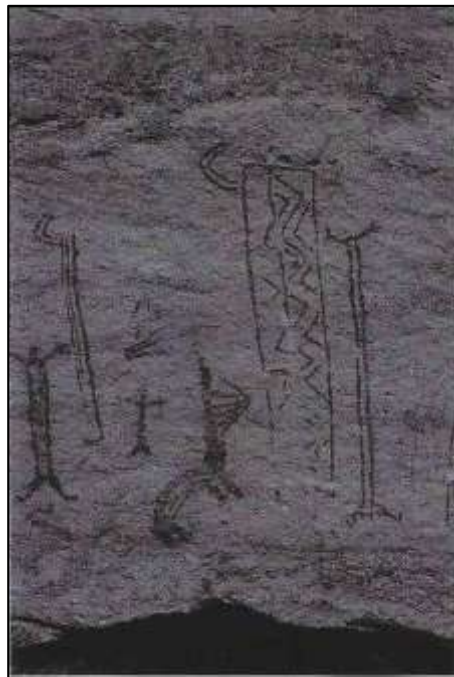


Figura 277. Grafismos descritos como parte tradição Geométrica na Toca do Salitre. Fonte: Pessis, Guidon (2007, p.31).

As figuras 276 e 277 ilustram mais um caso de dupla classificação para os mesmos tipos de grafismos na Toca do Salitre. A figura 276 é classificado como pertencente a subtradição Salitre, que faz parte da tradição Nordeste por Guidon (1991), enquanto na figura 277 a mesma imagem é classificado como pertencente a tradição Geométrica de pinturas no PNSC por Pessis e Guidon (2007).

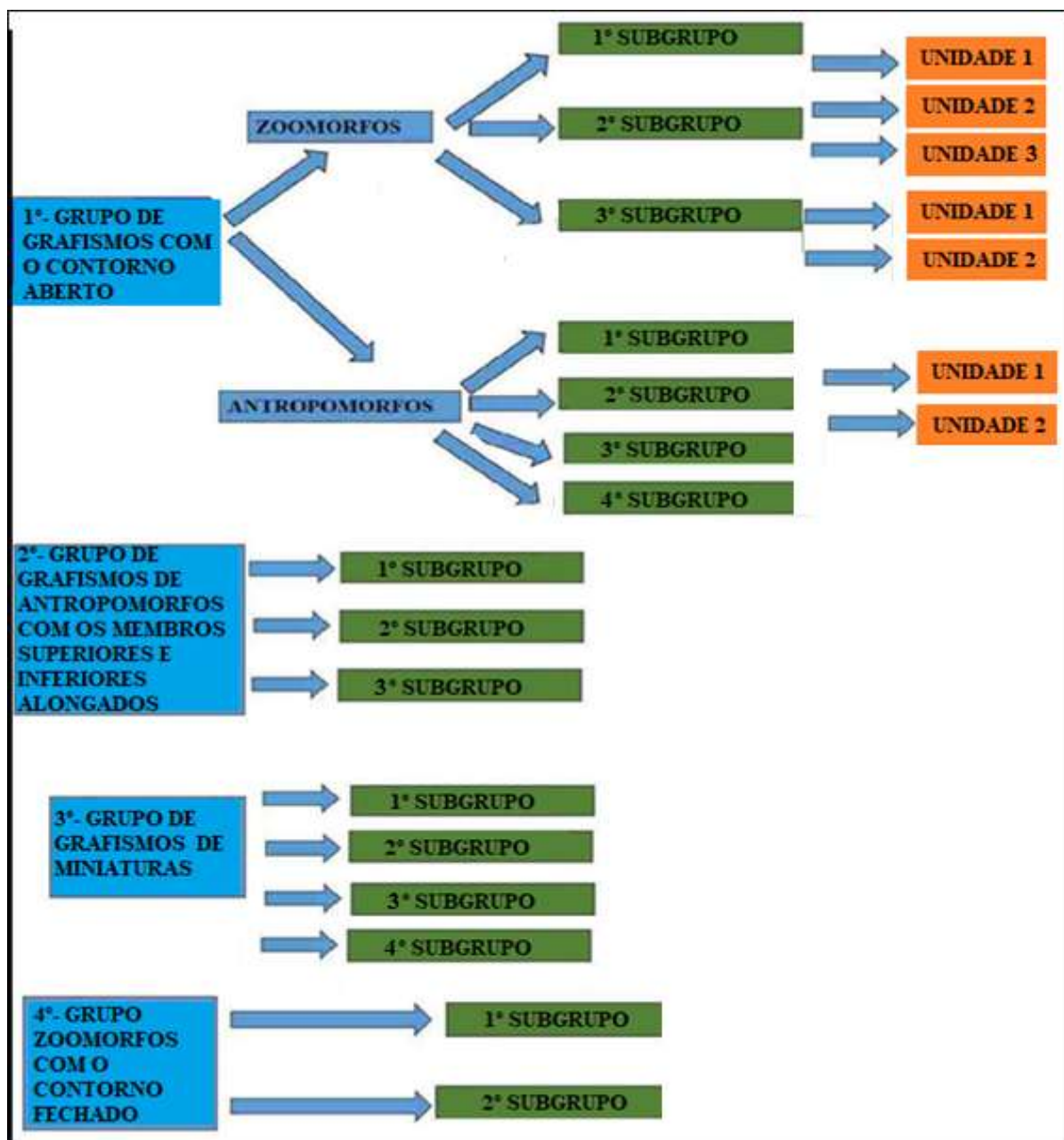
Dentro desse contexto relatado acima, acerca da dualidade das classificações para o estilo Serra da Capivara e o Complexo Estilístico Serra Talhada, visou-se tentar identificar as principais unidades classificatórias desse complexo, destarte, a partir da observação, registro fotográfico, preenchimento de fichas, tratamento de imagens no computador e síntese dos dados, observou-se a existência de quatro unidades principais, que serão descritas abaixo.

No sentido de explicar as suas principais particularidades e seus elementos de diferenciação do estilo Serra da Capivara, não necessariamente representando novos estilos, subtradições e/ou tradições rupestres no PNSC, é necessário muito cuidado na proposição de criação de novas unidades para não repetir o panorama descrito por Seda (1980), um emaranhado de designações e terminologias com o mesmo nome e com conceituações diferentes, como abordou Netto (2001), ou seja, uma verdadeira confusão teórico-metodológica no campo da arte rupestre brasileira.

Optou-se como conceito o “grupo”, para designar as unidades identificadas durante a pesquisa, tendo em vista que o sentido do termo apresentou tendência de uma determinada representação rupestre, sem que necessariamente consiga abarcar as classes como estilo, subtradição e tradição. A principal proposta do trabalho não é criar novas classes, mas sim tentar esclarecer os elementos formativos do Complexo Estilístico Serra Talhada, talvez conseguindo deixar ele menos complexo e menos heterógeno, características que estão presentes desde sua criação, há mais 30 anos atrás.

6.5 Grupos identificados e analisados durante a pesquisa

Dentro desse contexto, as unidades classificatórias foram divididas em grupos, subgrupos e unidades. Cada grupo pode conter um ou mais subgrupos, cada subgrupos pode conter um ou mais unidade, assim, sistematizando os resultados do levantamento e expostos na figura abaixo (ver quadro 16).



Quadro 16. Divisão proposta para os grafismos classificados como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.

6.5.1 Os grupos de grafismos de contorno aberto

Os grafismos de contorno aberto são grupos de manifestações rupestres identificados por Guidon (1983 b) em sua tese de doutoramento, em primeiro momento eram atribuídos ao estilo Serra Capivara¹⁶⁹, porém, em segundo momento, com as revisões feitas por Guidon

¹⁶⁹ Guidon (1985 b, p.19) afirma que: “(...) os grafismos do estilo Serra da Capivara são desenhados por uma linha de contorno mais ou menos larga de acordo com o tamanho da figura. Em alguns raros casos, esta linha não é contínua, trata-se do que chamamos “contorno aberto”.

(1991) e Pessis (1987), o contorno aberto se tornou um dos principais atributos do Complexo Estilístico Serra Talhada, além do fato de ser complexo e heterógeno.

No intuito de tentar elucidar as principais características dos grafismos de contorno aberto no PNSC, Silva (2008) estudou 24 sítios arqueológicos que continham 63 grafismos de contorno aberto (15 grafismos na Serra Talhada, 7 na Serra Branca e 2 na Serra do Congo). Silva (2008) elaborou um quadro com as principais diferenças deste tipo de grafismo abaixo (ver quadro 17).

Caracterizadores	Figuras de contorno aberto	Estilo Serra Branca	Estilo Serra da Capivara
Distribuição por áreas	Apresenta-se em todas as áreas.	Apresenta-se em todas as áreas.	Apresenta-se em todas as áreas.
Identificação	Figuras simples, traços de identificação essenciais. Maior incidência de zoomorfos, sobretudo cervídeos.	Privilegio de componentes ornamentais, desenvolvimento de uma decoração gráfica	Figuras simples, traços de identificação essenciais. Equilíbrio entre zoomorfos e antropomorfos.
Composição cenográfica	Poucas composições, ausência de interação entre figuras antropomorfas e zoomorfas.	Pouca composição, salienta-se a individualização das figuras.	Composição e interação entre figuras antropomorfas e zoomorfas.
Dinâmica corporal	Dinâmica sem reconhecimento de cenas.	Dinâmica com pouco reconhecimento de cenas	Forte dinâmica com reconhecimento de cenas.
Morfologia do corpo	Dominam as formas arredondadas e ângulos suavizados, mas também aparece em número considerado a morfologia retangular.	Padrão morfológico retangular	Arredondamento dos traços, linhas retas com ângulos suavizados.
Cor dominante	Vermelho, presença do amarelo e branco principalmente no interior da figura. Figuras com bicromia são dominantes.	Vermelho, dominância de figuras monocromática.	Vermelho, pouca presença do amarelo e branco. Figuras monocromáticas em geral.
Preenchimento interno	Dominância de preenchimento interno marcadamente em áreas reservadas.	Figuras desenhadas internamente. Rebuscamento na ornamentação interna.	Dominância de figuras totalmente preenchidas
Tamanho dominante	Figuras de tamanho variado entre 20cm - 40cm	Figuras de tamanho variado, miniaturas e figuras com mais de 1m	Figuras em geral pequenas, com média de 30cm.
Espessura do traço	Traço de contorno fino entre (2-10mm)	Domínio e precisão em traços finos e longos.	Não possui contorno é totalmente preenchido
Quantidade de traços	Poucos traços de contorno formam a figura.	Não identificado	Não identificado

Quadro 17. Os principais elementos diferenciadores das figuras de contorno aberto (complexo estilístico Serra Talhada) do estilo Serra Branca e Estilo Serra da Capivara. Fonte: Silva, 2008, p.301.

Os grafismos de contorno aberto foram encontrados em alguns sítios no decorrer da pesquisa, sendo divididos em duas categorias: antropomorfos e zoomorfos, que são descritos abaixo (ver gráfico 18).

Código do Sítio	Sítio arqueológico	Antropomorfos	Zoomorfos	Total
1	Toca do Paraguaio	1	1	2
2	Toca da Entrada do Baixão da Vaca	0	3	3
6	Toca da Entrada do Pajaú	2	0	2
22	Toca do Sítio do Meio	1	2	3
23	Toca do Boqueirão da Pedra Furada	3	3	6
39	Toca da Invenção	0	5	5
42	Toca da Ema do Brás I	0	2	2
44	Toca da Serrinha I	0	2	2
46	Toca do Baixão do Perna I	0	2	2
47	Toca da Roça do Sítio do Brás I	0	1	1
73	Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada	2	1	3
91	Toca da Roça do Clóvis	0	1	1
94	Toca do Boqueirão do Pedro Rodrigues	0	2	2
476	Toca do Martiliano	2	0	2
179	Toca do Angelim do Barrerinho	6	2	8
492	Toca da Escadinha do Baixão do Meio	1	0	1
33	Toca da Extrema II	2	1	3
110	Toca do Estevo III ou da Onça	0	5	5
255	Toca Veredão VIII ou Macabeu II	0	2	2
	Total de grafismos com o contorno aberto encontrados no decorrer da pesquisa.	20	35	55

Quadro 18. Lista dos sítios com grafismos de contorno aberto.

6.5.1.1 Os grafismos de zoomorfos com o contorno aberto

Os grafismos de zoomorfos com o contorno aberto apresentam três formas de preenchimento no seu interior do desenho: **a) primeira forma**, ausência de preenchimento interno, tendo apenas a linha de contorno e contando com a ausência do traço para concluir o desenho, isso provavelmente é feito de forma intencional pelos autores (ver figuras 82, 107, 113, 135, 155, 156, 158, 160, 241, 257); **b) segunda**, uma ausência parcial de preenchimento no interior da imagem, possuindo apenas um determinado segmento da imagem, mais especificamente no seu interior e sem encontrar nas bordas das linhas que formam o desenho, também provavelmente sendo uma estratégia intencional (ver figuras 122, 123, 133, 149, 150, 183, 196 e 214); c) terceira, mais especificamente as cores amarela e branca foram observadas nesse processo (ver figuras 84, 85, 86, 117, 164, 217, 202, 254).

O **primeiro subgrupo** de grafismos com o contorno aberto e sem preenchimento usualmente é composto com um traço de cor vermelha, que varia entre 0,3 a 0,5 cm a partir da

aferição desses grafismos de forma isolada, excetuando a figura 156, em que um grande zoomorfo se sobrepõe a um antropomorfo na parte superior do paredão rochoso na Toca da Serrinha I, indicando ser unidade recente em relação a alguns tipos de grafismos do segunda unidade, aparecendo em forma de miniatura na figura 82.

O **segundo subgrupo** de grafismos, com o contorno aberto e preenchimento de cores diferenciadas, é composto por figuras com um segmento interno da mesma cor vermelha ou branca, possuindo elementos de diferenciação interna nesse grupo.

O **primeira unidade** é composto pelas figuras 122 e 123, um zoomorfo com um segmento interno preenchido da mesma cor do traço, esse grafismo, usualmente classificado como Serra ou Complexo Estilístico Serra Talhada, apresentou-se em uma relação de sobreposição na figura 123, aparentando estar sendo sobreposta por um zoomorfo de dimensão menor e com semelhança com estilo Serra Capivara, logo, podendo ser mais recente que esse grafismo de contorno aberto, assim, um importante indicativo da cronologia da arte rupestre na região, enquanto a figura 122 aparece de forma isolada no paredão.

O **segundo unidade** é grafismo de contorno aberto com traços geometrizes no seu interior de coloração vermelha ou branca, a figura 133 demonstra cinco zoomorfos de coloração branca, com traços internos geometrizes, dois com galhardos e três não, todos estando a uma altura que varia de 98 cm a 1,4 metro do solo do sítio, sendo classificados por Guidon (1991), Pessis (1987) e Silva (2008) como pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, e por Morales Junior (2002), como sendo do estilo Angelim. O interessante é que esses cervídeos se encontram a uma altura inferior do solo de 2 a 3 metros, Guidon (1991) afirma que a partir disso apareceriam as manifestações desse estilo.

Outro ponto é um zoomorfo de coloração vermelha que se sobrepõe a dois cervídeos, esse zoomorfo possui semelhança com os grafismos de Complexo Estilístico Serra Talhada, assim como dois estilos iguais podem ser sobrepor, isso é normal? Caso observemos, isso pode ser indicativo da idade mais recente dessa unidade de zoomorfos em relação aos grafismos de contorno aberto desse subtipo, possuindo um traço mais espesso e preenchimento diferenciado no interior, um indicativo para compreendermos as relações de sobreposições.

A **terceira unidade** são grafismos de contorno aberto com traços geometrizes na sua formatação e interior, as figuras 149 e 150 expõem bem essa delimitação, só que esses grafismos não são considerados parte do Complexo Estilístico Serra Talhada, mas são incluídos, na grande maioria, dentro do estilo Serra Branca e, algumas raras exceções, dentro da subtradição Salitre. Um elemento em comum entre o subtipo dois e três, mesmo sendo de unidades diferentes, é o contorno aberto, e um elemento diferenciador é a questão da noção de

movimento, no primeiro é perceptível o movimento e no segundo nem tanto assim, aparenta uma estática (GUIDON, 1991)¹⁷⁰.

O **terceiro grupo** é formado por grafismos de contorno aberto com o preenchimento de colorações diferentes dos traços de sua forma inicial, usualmente são zoomorfos com traço de coloração vermelha e preenchimento interno de coloração branca e/ou amarela, alguns com sinal de continuidade de uma pintura inicial, espécie de complementação de um desenho feito anteriormente, não sendo possível verificar se eram os mesmos grupos culturais (ver figura 202).

A **primeira unidade** é formada por grafismos de contorno de traço vermelho e preenchimento amarelo no seu interior (ver figuras 84, 85, 86 164, e 187), sendo que as três primeiras imagens ilustram um caso típico sempre em posição de isolamento, corpo arredondado, com uma abertura do traço na cabeça e nos membros inferiores. Enquanto a figura 164, é a única que expõe uma relação de sobreposição por zoomorfo de coloração vermelha com semelhança dos grafismos descritos por Guidon (1983 a, 1983 b, 1983 c, 1983 d, 1983 e), pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figura 73), assim, sendo mais recente que esse grafismo de contorno aberto.

A **segunda unidade** é formado por grafismos de contorno aberto de traço vermelho e coloração branca, possuindo uma dimensão vertical e horizontal aumentada (ver figura 254) localizada na Toca do Estevo III ou da Onça, observamos a presença de pequenos antropomorfos do estilo Serra Branca, espécie de guerreiros em uma espécie de cena de caça, indicando serem mais antigos que o estilo Serra Branca, e zoomorfos de coloração vermelha e totalmente preenchidos sobrepondo os grafismos de contorno aberto, com semelhança com o Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figura 254).

6.5.1.2 Os grafismos de antropomorfos com o contorno aberto

Os grafismos de antropomorfos com contorno aberto apresentam quatro formas: a) uma ausência de preenchimento interno, possuindo apenas um traço na elaboração de sua formatação (ver figura 104, 119, 176) ; b) preenchimento parcial com a disposição de linhas internas geométricas com traços e círculos, em especial na cabeça, sendo uma espécie de representação

¹⁷⁰ Os grafismos do estilo Serra Branca e Subtradição Salitre também possuem problemas de dupla classificação em alguns tipos de grafismos, para Morales Junior (2002), isso não inviabiliza nenhuma dessas duas unidades, apesar da subtradição Salitre não possuir estudos aprofundados recentemente, o último grande trabalho de levantamento dessa subtradição foi feito por Laurence Ogel-Ros, na década de 1980, por sinal, muito bem feito.

de algum tipo de adorno e similaridade de alguns tipos de grafismos do estilo Serra Branca (120, 179, 214, 240); c) o grafismo com o contorno aberto totalmente preenchido ou parte preenchida por uma tinta diferente ou igual do traço da forma do desenho (ver figura 102, 117 e 233); d) grafismo de contorno aberto sem preenchimento interno e com o preenchimento externo, localizado entre os membros inferiores, caso raro encontrado durante o levantamento, mas sendo uma categoria a ser analisada (ver figura 78).

O **primeiro subgrupo** é formado por antropomorfos com o contorno aberto e sem preenchimento interno, tendo apenas uma coloração. O primeiro subtipo é formado por grafismos com o contorno aberto (ver figuras 104, 119, 176) as principais características são o fato de estarem em isolamento no paredão rochosos, coloração vermelha e ausência de preenchimento interno.

O **segundo subgrupo** é formado por antropomorfos com o contorno aberto, preenchimento com a disposição de linhas geométricas e adornos na cabeça. A **primeira unidade** é formado por grafismos de contorno aberto com traços geométricos verticais e segmentos do contorno da imagem abertos na cabeça e uso de adorno (ver figuras 102, 117, 110, 209) que podem ter similaridades com o Complexo Estilístico Serra Talhada. A **segunda unidade** é formado por grafismos de contorno aberto também em linhas verticais, traço mais espesso e similar com o estilo Serra Branca (ver figuras 240).

A **terceira unidade** é formado por formato vazado, contorno aberto e formas geométricas no seu preenchimento, como retângulos, losangos e outras formas semelhantes (ver figura 214), é mais um caso de classificações diferentes. Guidon (1991) classificou como Salitre; Pessis e Guidon (2007) delimitaram a mesma imagem como pertencente à tradição Geométrica e, por fim, Morales (2002) classificou como pertencente ao estilo Angelim, mesmo assim está excluída das unidades pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada, mas demonstrando a complexidade das classificações da arte rupestre no PNSC.

O **terceiro subgrupo** é formado por grafismos de contorno aberto e preenchido internamente por colorações diferentes da forma de seu traço (ver figuras 117 e 233), em uma relação de sobreposição com um ideomorfo vermelho e totalmente preenchido.

O **quarto subgrupo** é um caso raro, são grafismos de contorno aberto, sem preenchimento interno e possuindo um preenchimento externo entre seus membros inferiores, localizado na Toca do Paraguaio (ver figura 78) próximo ao solo do sítio.

6.5.2 O grupo de grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados

Os grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados são um segmento presente dentro do Complexo Estilístico Serra Talhada, encontrados em vários sítios no decorrer da pesquisa, usualmente de coloração vermelha, totalmente preenchidos e alguns com adorno na cabeça e subdividido em duas unidades.

O **primeiro subgrupo** é caracterizado por antropomorfos de coloração vermelha, totalmente preenchido, apresentando elementos de movimento na cena, um alongamento dos membros superiores e inferiores e associação com outros grafismos no painel rochoso, algumas cenas dessa unidade podem fazer analogias a efeitos acrobáticos, totalizando 34 grafismos observados, com uma média 1,34 metro de altura, espessura do traço médio 0,4 cm, dimensão vertical e horizontal média de 12,26 cm e 6,28 cm, respectivamente.

Um dos principais problemas dessa primeira unidade é que algumas similaridades com os grafismos do estilo Serra da Capivara, em especial a “cena costa-a-costa de antropomorfos”, existem poucas diferenças e, às vezes, confundindo a classificação do Estilo Serra da Capivara (ver figuras 131, 141, 165, 174, 200, 206, 212, 216, 225 e 227).

O **segundo subgrupo** é formado por antropomorfos de coloração, totalmente preenchido, com os membros superiores e inferiores alongados, a questão do movimento é menos perceptível que o primeiro e alguns grafismos apresentam três dedos nas mãos e nos pés, outros não, um indicativo de um melhor acabamento na elaboração do desenho, totalizando 63 grafismos, com uma altura média de 2,15 metros do solo, espessura do traço médio de 0,4 cm, dimensão vertical e horizontal média de 12,32 cm e 6,47 cm, respectivamente (ver figuras 77, 126, 127, 128, 126, 127, 128, 168, 169, 192, 194, 221, 224, 230, 235, 247).

O **terceiro subgrupo** é formado por antropomorfos de coloração branca, parcialmente preenchido, traço espesso, **contorno fechado** e similaridade com estilo Serra Branca, preenchido internamente por linhas horizontais e/ ou verticais, logo, não pode ser associado ao Complexo Estilístico Serra Talhada, totalizando quatro grafismos observados, uma altura média de 2,1 metros, espessura média do traço 0,57 cm e dimensão vertical e horizontal de 18 cm e 4,5 cm, respectivamente (ver figura 130).

6.5.3 O grupo grafismos de miniaturas

As miniaturas são um componente associado ao complexo estilístico Serra Talhada, demonstrando uma tendência à redução nas dimensões verticais e horizontais nas pinturas rupestres, mas também existindo manifestações de miniaturas dentro de outros estilos, como Serra da Capivara e Serra Branca, e nas outras tradições, destarte, foram observados durante a pesquisa: quatro subgrupos.

O primeiro subgrupo é formado por grafismos de antropomorfos, ideomorfos e zoomorfos, aparecem em associação e/ou isolamento, mas podem aparecer em associação com outras, assim formando uma cena, de coloração vermelha, traço elaborado, forma reconhecível, contorno fechado, podendo aparecer totalmente preenchido e/ou parcialmente, sendo associado ao Complexo Estilístico Serra Talhada Serra da Capivara (ver figuras 109, 110, 118, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 164, 191, 200, 212). A dimensão média vertical e horizontal dos grafismos aferidos foram 5,27 cm e 3,12 cm, respectivamente, possuindo uma altura média de 1,96 metro do solo, de uma amostragem total de 96 grafismos.

O segundo subgrupo é formado por ideomorfos¹⁷¹ de difícil reconhecimento visual, usualmente com a coloração vermelha, podendo ser complementado o desenho pela coloração branca em suas extremidades, traço espesso e completamente preenchido. Provavelmente o mais recente dos outros grupos desse segmento, tendo em vista que sobrepõem aos outros grafismos, casos extremos como no sítio João Arsená ocupam uma grande linha horizontal no painel rupestre do sítio, sendo assim, não pode ser associado ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figuras 139, 138, 191, 226 e 244). A dimensão vertical e horizontal é de 6,31 cm e 29,55 cm¹⁷², respectivamente, tendo uma altura média de 2,06 metros do solo, de uma amostragem de 42 grafismos selecionados.

O terceiro subgrupo é formado por grupos de antropomorfos¹⁷³ em uma espécie de fila, possuindo traço fino, zonas reservadas (ausência de preenchimento proposital), coloração vermelha, podendo ser complementado por outras cores, como a branca, podem ser associados ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figuras 244 e 249). A dimensão vertical e horizontal é de 12,20 cm e 6,08 cm, tendo uma altura média de 2,60 metros do solo, de uma amostragem de 13 grafismos selecionados.

¹⁷¹ Esses ideomorfos aparentam ser uma espécie de contagem ou podem estar fazendo referência uma fila de antropomorfos.

¹⁷² A dimensão foi inflada devido à extensão da figura 274 da Toca João Arsená, que se estende por 8 metros de comprimento.

¹⁷³ A classificação desse tipo de grafismos é complicada, podendo ser confundidos com ideomorfos.

O **quarto subgrupo** é formado por antropomorfos com as dimensões verticais e horizontais reduzidas, coloração vermelha e/ou branca, totalmente preenchido, traços não muito espessos e tendência geometrizar, ausência de curvas e usualmente aparecendo em isolamento e/ou associação com outros grafismos, provavelmente não possuindo associação ao Complexo Estilístico Serra Talhada (ver figuras 136, 147, 159, 195, 197, 209, 258). A dimensão vertical e horizontal média é de 8,42 cm e 6,26 cm respectivamente, tendo uma altura média de 1,53 metro do solo, de uma amostragem 29 grafismos selecionados.

6.5.4 O grupo de zoomorfos com o contorno fechado

O grupo de zoomorfos com o contorno é fragmentado em dois **subgrupo**: a) os grafismos com o contorno fechado e preenchimento parcial; b) os grafismos com o contorno fechado e preenchimento total.

O **primeiro subgrupo** é formado por zoomorfos com o contorno fechado é caracterizado por grafismos com o preenchimento parcial, usualmente de coloração vermelha e branca. Os zoomorfos de contorno fechado e preenchimento parcial apresentam um traço de contorno mais espesso que os grafismos de contorno aberto, preenchimento interno semelhante à linha do contorno e podendo estar sobrepostos aos grafismos de contorno do primeiro grupo, sendo possível indicar serem mais recentes (ver figuras 109, 110, 112, 115, 118, 142, 146, 228, 252). A dimensão vertical e horizontal média é de 21,98 cm e 21,70 cm, respectivamente, e estando a uma altura média de 2,43 metros do solo do sítio.

O **segundo subgrupo** é formado por grafismos com o contorno fechado e preenchimento total, usualmente apresentam a coloração vermelha e branca e possuem uma similaridade com o estilo Serra da Capivara (ver figuras 91, 108, 114, 157, 190, 192, 228, 234, 236, 245). A amostragem dos grafismos observados totalizou 31 unidades, com uma dimensão média vertical e horizontal de 15,33 cm e 9,85 cm, respectivamente, e uma altura média de 1,57 metro do solo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

The study of prehistoric rock pictures is not only a fascinating subject but also a dangerous one: fascinating because it gives us an unexpectedly rich, realistic and colourful insight into cultures of which otherwise we have only the 'skeleton' (mostly stone implements), since everything else has vanished long ago; and dangerous because Stone Age rock pictures were never 'art for art's sake' but always an expression of certain attitudes of mind, and this readily leads to an excessively speculative interpretation.

Hans-Georg Bandi

O presente trabalho tem por finalidade o estudo do Complexo Estilístico Serra Talhada, no intuito de encontrar de similaridades e diferenças no seu interior, assim entendendo suas principais características e parâmetros classificatórios, uma unidade criada há mais de 30 anos, que ainda permanece com problemas na sua delimitação.

Essa unidade é designada como “tampão”, “classe residual”, “complexa” e “heterogênea”, criada para ser uma classe intermediária entre os estilos Serra da Capivara e Serra Branca, no intuito de explicar as mudanças culturais e ambientais ocorridas por volta 9 mil atrás no PNSC (GUIDON, 1991; PESSIS, 2003).

A criação dessa categoria não respondeu aos parâmetros propostos por Guidon (1983, a) na elaboração da classificação da arte rupestre no PNSC, como homogeneidade técnica e temática, nem todos os pré-requisitos de um estilo como tração, tratamento da figura, qualidade do traço e cor. Diferentes de outras unidades, como tradição Gerais e Congo, que foram extintos por falta desses parâmetros citados acima, excluídos por Guidon (1991) posteriormente, o Complexo Estilístico Serra Talhada permaneceu durante todos esses anos apresentando contínuos problemas classificatórios.

Esses problemas classificatórios refletem os procedimentos adotados nas décadas de 1960, 1970 e 1980, criou-se um verdadeiro labirinto de conceitos acerca da arte rupestre brasileira demonstrada por Seda (1980). Como pode uma tradição de pinturas, como a Geométrica, abarcar todo o território nacional? Seria um único grupo cultural?

Destarte, ficam evidentes os problemas classificatórios no Complexo Estilístico Serra Talhada devido a vários casos de ambiguidades nas imagens, uma hora classificadas como o estilo Serra da Capivara e outra como estilo Serra Talhada, não apenas um caso, mas vários, isso demonstra as dificuldades de construção dessa unidade estilística.

As duas principais unidades dentro desse Complexo descritas por Guidon (1991, 1983 b) são os grafismos de contorno aberto e as miniaturas, mas percebemos que não é uma característica exclusiva dessa unidade, encontramos essas propriedades em estilos como o Serra da Capivara e Serra Branca. A questão das miniaturas é uma temática complexa, caso consideremos o conceito de miniatura como menor que 10 cm ou 5 cm teríamos uma grande amostragem, tangenciando os estilos Serra Branca, Serra da Capivara, Tradição Geométrica e Tradição Agreste, mais um elemento que complicaria a análise e fundamentação desse complexo estilístico.

Morales Junior (2002), ao analisar a problemática, optou pela exclusão do Complexo Estilístico Serra Talhada, dividindo dos seus grafismos entre outros estilos e criando o estilo Angelim, que compreenderia os grafismos de contorno, assim, segundo ele, resolvendo parte do problema. Mas as demais unidades internas, como ficariam?

Na impossibilidade de continuar utilizando o termo “complexo” e “estilístico” para essa unidade e o receio de criar novos estilos, tendo em vista a necessidade de atender os parâmetros mínimos preconizados por Guidon e outros autores citados no capítulo quarto, ou, como diria Bednarik (2007), os arqueólogos adoram inventar novos estilos.

Optou-se por uma proposta de solução, já que passado mais 30 anos não se conseguiu uma validação da hipótese dessa unidade, sugere-se **extinguir** a mesma, tendo em vista a sua inexequibilidade e dificuldades de reconhecimento de parâmetro que conseguisse congrega essa unidade e diferenciar dos demais o mesmo, um grafismo não pode ter duas classificações ao mesmo tempo, ou três, como demonstrado no capítulo cinco.

Sugere-se a **extinção** do Complexo Estilístico Serra Talhada, e a criação de um grupo de quatro grupos e subgrupos identificados¹⁷⁴ durante o trabalho de campo citados no capítulo cinco, o uso do termo “grupo” é no sentido de fornecer uma unicidade, sem necessariamente estar amarrado ao conceito de estilo, tendo em vista a necessidade de buscar parâmetros mais embasados. Essa divisão seria feita de forma **provisória**, até que se encontrem mais elementos que possam reforçar a existência dessa unidade ou criação de novas unidades, desde que respeitem os parâmetros classificatórios citados por Guidon (1983 a; 1983 b) (ver gráfico 19).

Os quatro grupos propostos para essa classificação são: a) **grafismos de contorno aberto**; b) **grafismos com os membros superiores e inferiores alongados**; c) **grupo de miniaturas**; d) **grupo de zoomorfos com o contorno fechado**.

¹⁷⁴ Nem todos os subgrupos fazem parte dessa classificação proposta para o Complexo Estilístico Serra Talhada, alguns foram descartados, mas citados no texto.

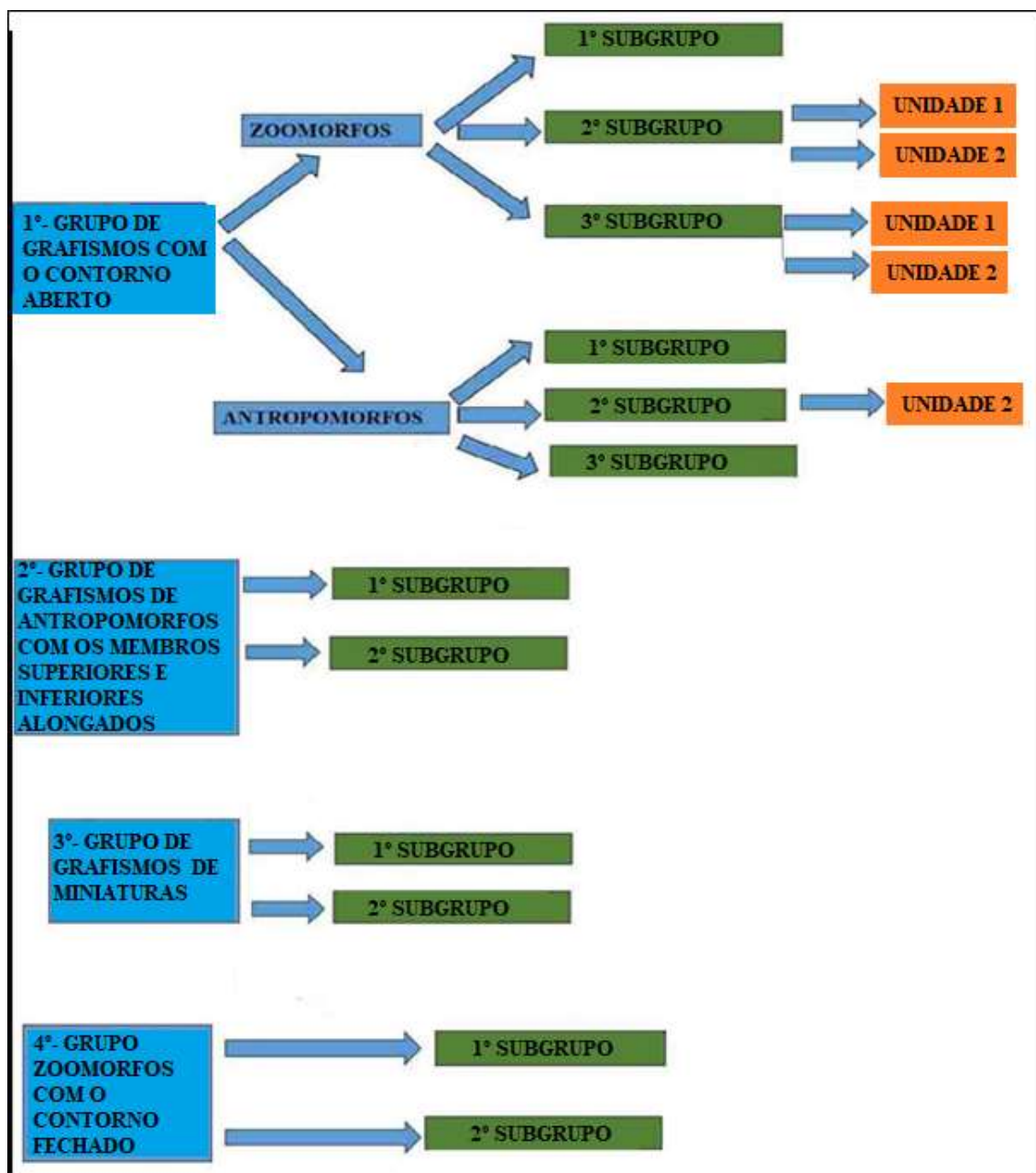
O **primeiro grupo** é composto por grafismos com o contorno aberto e dividido em duas categorias principais de antropomorfos e zoomorfos: os antropomorfos são formados por quatro subgrupos e três unidades, sendo unidades pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada: o primeiro subgrupo; a segunda unidade do segundo subgrupo; e quarto subgrupo. Logo, os demais podem ser delimitados em outros estilos já existentes.

A categoria de zoomorfos é formada por três subgrupo, o primeiro subgrupo faz parte dos grafismos considerados pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada; o segundo subgrupo é formado por três unidades, apenas os dois primeiros compreendem os grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada; o terceiro subgrupo é formado por duas unidades, ambos pertencentes aos grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada.

O **segundo grupo** é formado por grafismos de antropomorfos com os membros superiores e inferiores alongados, formado por **três subgrupos**, sendo apenas os dois primeiros que compreendem os grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada, a terceira unidade está mais próximo do estilo Serra Branca.

O **terceiro grupo** é formado por miniaturas, sendo formado por quatro subgrupos, apenas o **primeiro e o terceiro subgrupos** abarcam os grafismos com as características do Complexo Estilístico Serra Talhada, o segundo e quarto subgrupos não podem ser associados aos grafismos do Complexo Estilístico Serra Talhada, sendo descartados.

O **quarto grupo** é formado por grafismos de zoomorfos com contorno fechado, onde as unidades são divididas em dois subgrupos, o primeiro de grafismos com preenchimento parcial e o segundo com preenchimento parcial.



Quadro 19. Nova proposta para a classificação dos grafismos pertencentes ao Complexo Estilístico Serra Talhada.

Concluindo, ao término deste trabalho espera-se ter contribuído para um melhor entendimento do Complexo Estilístico Serra Talhada e a necessidade de extingui-lo, tendo em vista suas contradições e parâmetros classificatórios inconclusivos, em virtude dos pré-requisitos necessários para ser designado como estilo.

A solução proposta é de **caráter provisório**, tendo em vista a necessidade de estudos complementares para a compreensão dessa unidade, entende-se que o escopo de 51 sítio é considerado pequeno frente a diversidade e extensão dos registros gráficos rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara, porém, com a divisão dessa unidade, se torna menos complexa e

menos heterogênea, deixando de ser uma classe residual ou tampão, mas sim possuindo suas categorias com suas delimitações próprias, mesmo não sendo uma categoria de estilo, mas que um dia poderá ser.

Espera-se que ao longo dos próximos anos se prossiga com a pesquisa, no intuito de buscar elementos que possam elucidar a temática, que ainda permanece um quebra-cabeça muito difícil de montar, infelizmente os artistas rupestres não deixaram uma espécie de tábua de roseta para explicar os significados das suas obras de arte. Nós sempre partimos de uma perspectiva ocidental para analisar uma arte não ocidental, como diria Guidon (1985 a), sendo a classificação um ato arbitrário, de acordo com Dannel (2007).

Por fim, surge a necessidade de repensarmos as classificações, terminologias e revisar as principais tradições rupestres brasileiras, não é possível que determinadas unidades consigam fornecer explicações de grande abrangência geográfica e temporal. Devemos também evitar riscos de criação de generalizações e tentar buscar o auxílio das ciências naturais, em especial no campo da arqueometria, para compreendermos melhor o fenômeno das manifestações rupestres no Brasil.

8. REFERÊNCIAS

8.1 BIBLIOGRAFIA

ADALBERTO, P. da P. **Brasil: Amazônia- Xingu**. Trad. Eduardo Lima e Castro. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

AGASSIZ, L.; AGASSIZ, E.C. **Viagem ao Brasil (1865-1866)**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1975.

AGUIAR, A. Tradições e estilos na arte rupestre no Nordeste brasileiro. In: **Revista Clio Arqueológica**, nº 2, 1982, p.91-104.

AGUIAR, R.L.S. de. **Manual de Arqueologia Rupestre: Uma introdução ao estudo da arte rupestre na Ilha de Santa Catarina e ilhas adjacentes**. Florianópolis: Ioesc, 2002.

ALENCASTRE, J.M.P. **Memória cronológica, história e corográfica da província do Piauí**. Teresina: COMEPI, 1981.

ALLEN, S.J. As vozes do passado e do presente: arqueologia, política cultural e o público na Serra da Barriga. **Clio arqueológica**. Recife: Edufpe, v. 20, p. 81-101, 2006.

ALMAGRO, Martin. **Introduccion al estudio de la prehistoria y de la arqueologia de campo**. Madri: Ediciones Guadarrama, S.A., 1973.

ALMEIDA, R. **A arte rupestre nos cariris velhos**. Recife: EDUFPB, 1979.

ALVARENGA, L.; LUZ, M. de F. Interpretação estilística de painéis do sítio Toca do Baixão do Perna I e sua aplicação na cronologia das tradições. **Revista Clio Arqueologia – Anais do I Simpósio de Pré-história do Nordeste**. Recife: UFPE, 1987, p.137-140.

AMÂNCIO-MARTINELLI, S. G. Arte rupestre em Xingó. **Cadernos de Arqueologia do Museu Arqueológico do Xingó**: Conceição do Caninde, nº 9, 1997, p.1-39.

AMÂNCIO-MARTINELLI. **Relatório da Análise dos grafismos rupestres da Fazenda Mundo Novo no núcleo de arqueologia do Campus de Laranjeiras/UFS/SE**. Laranjeiras: Universidade Federal de Sergipe, 2012.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**. 2.ed. SÃO PAULO: Moderna, 2001.

ARAÚJO, A.G; PESSIS, A.M *et al.* **Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí Brasil. Fundação do Homem Americano**. São Paulo: Typelaser Desenvolvimento Editorial Ltda, 1998.

ARNHEIN, R. **Arte y Percepción Visual; Psicología de la vison creadora**. Trad. Rubén Masera. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962.

AZEVEDO, G. **A arte rupestre como expressão comunicativa da cultura**. Natal: Instituto Federal de Educação do Rio Grande do Norte, 2010.

BAHN, P.; REFREW, C. **Arqueologia: Teorias, métodos y practica**. Madrid: Akal, 1993.

BAHN, P. G. (Ed). **The Cambrige Illustrated History of Archaeology**. Cambridge. The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1999 a.

BAHN, P. G. **The Cambrige Illustrated History of Prehistoric of Art. Cambridge**. The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1999 b.

BAHN, P. **A Guide to the decorated Ice Ages caves of Europe**. London: Frances Lincoln Publishers, 2012.

BALDUS, H. O xamanismo na aculturação de uma tribo tupí do Brasil Central. In: **Leituras de Etnologia Brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p.455-462.

BALDUS, H. **Ensaio de Etnologia Brasileira**. São Paulo: Editora Nacional. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

BAPTISTA, J.G. **Geografia Física do Piauí**. Teresina: COMEPI, 1974.

BAPTISTA, J.G. **Etno-história Indígena Piauiense**. Teresina: APL; FUNDAC; DETRAN, 2009.

BARATA, F. **As Artes Plásticas no Brasil: Arqueologia**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1952.

BARLÉU, G. **História dos fatos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Prefácio e notas de Mario G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia: São Paulo, Edusp, 1974.

BARROS, J. ; FERREIRA , R.V.; GUIDON , N.; SILVA ,U. J. C. L. Pedreira. **Projeto Geoparques: Geoparque Serra da Capivara – PI**. Brasília: SGM, 2011.

BATES, H.W. **Um naturalista no rio Amazonas**. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1979.

BEDNARIK, R. G. **Rock Art Science: The Scientific Study of Palaeoart**. New Delhi: Aryan Books International, 2007.

BEDNARIK, R.; ACHRATI, A.; CONSENS, M.; COIMBRA, F.; DIMITRIADIS, G.; HUISENG, T.; MUZZOLINI, A.; SEGLIE, D.; SHER, Y.A. (Eds). **Rock Art Glossary. A multilingual dictionary**. Turnhout: Brepols Publishers, 2003

BELTRÃO, M.C. **Ensaio de arqueologia: uma abordagem transdisciplinar**. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2000

BELTRÃO, M.C. **O Alto Sertão: anotações**. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2010

BELTRÃO, M.C.; PEREZ, R.A.R. Signos e símbolos: uma linguagem ancestral. In: **Terra Brasilis: Pré-História e arqueologia da psique**. Marcos Calila e Marcos Fleury de Oliveira (org). São Paulo: Editora Paulus, 2006, p.73-81.

BERNARDI, B. **Introdução aos estudos Etno-antropológicos**. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

BERROCAL, M.C.; FRAGUAS-BRAVO, A. **Introducción al arte rupestre prehistorico**. Luana Ediciones, 2009.

BIEDERMANN, H.; BIESANTZ, H.; WIESNER, J. **Civilizações Megalíticas: Creta e Micenas, povos das estepes**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

BINFORD, L. R. **Em busca do passado: a decodificação do registro arqueológico**. Trad. João Zilhão. Lisboa: Publicações Europa-América Ltda, 1991

BINFORD, L.R. Hacia la construucción de teoría en Arqueología: introducción general. In: **Clásicos de Teoría Arqueológica Contemporánea**. Luis A. Orquera (trad.); Victoria D. Horwitz (comp.). Buenos Aires: Publicaciones de la Saa, 2007, p.29-40.

BINFORD, L.R. Los pozos ahumadores y el ahumamiento de cueros: el uso de la analogia en el razonamiento arqueológico. In: **Clásicos de Teoría Arqueológica Contemporánea**. Luis A. Orquera (trad.); Victoria D. Horwitz (comp.). Buenos Aires: Publicaciones de la Saa, 2007, p.41-60.

BINFORD, L. R. Arqueología como Antropología. In: **Clásicos de Teoría Arqueológica Contemporánea**. Luis A. Orquera (trad.); Victoria D. Horwitz (comp.). Buenos Aires: Publicaciones de la Saa, 2007, p.15-28.

BOAS, F. **A formação da antropologia americana, 1883-1911: antropologia**. Tradução Rosaura Maria Cime Lima Eichenber; revisão técnica Marco Antônio Teixeira Gonçalves e César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora: UFRJ, 2004.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Trad. Fabio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

BOIVIN, N. BRUMN, A. FULLAGAR, R. Signs of life: engraved stone artefacts from neolithic South India. **Cambridge Archaeological Journal**, 16 (2), 2006, 165-190.

BORDES, F. **The Old Stone Age**. Trad. J.E. Anderson. New York, Toronto: Mc Graw-Hill Book Company, 1967.

BORGES, J.F. Os senhores das Dunas e os Adventícios d'além-mar: Autonomia indígena e escambo na costa norte brasileira. Piauí. In: PINHEIRO, A.; GONÇALVES, L.; CALADO, M. **Patrimônio Arqueológico e Cultura Indígena**. Teresina: EDUFPI, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, p.163-184, 2011.

BRANDÃO, A. **A Escripta Prehistorica do Brasil (Ensaio de Interpretação)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1937.

BREUIL, H.; LANTIER, R. **Les Hommes de la Pierre Ancienne** (Paleolithique et Mesolithique). Paris: Payot, 1951.

BREUIL, H. A Arte Paleolítica. . In: **O homem antes da escrita**. André Varagnac (org.). Porto: Edições Cosmos, 1963, pp.107-126.

BRÉZILLON, M. A Arte rupestre pós-glacial. In: **Pré-história**. Andre Leroi-Gourhan. Rio de

BRITO, V. de. **A Pedra do Ingá: Itacoatiaras na Paraíba**. João Pessoa: JRC Ed, 2008.

BUCO, C. A. **Indicadores da prática musical na Pré-História do Nordeste brasileiro: Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil**. 1999, 109 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

BUCO, E. **Turismo Arqueológico: região do Parque Nacional Serra da Capivara**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2011.

BUCO, C. **Arqueologia do movimento: Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil**. 2012. 585 f. Tese (Doutorado em Quaternário, materiais e culturas). Escola de Ciências da Vida e Ambiente, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2012.

BURMEISTER, H. **Viagem ao Brasil através das Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**: visando especialmente a história natural dos distritos aurídiamentíferos. Trad. Manoel Salva Terra e Hobert Schoenfeldt. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

BURTON, R. F. **Viagem do Rio Janeiro a Morro Velho**. Apresentação e notas, Mario Guimarães Ferri. Trad. Davi jardín Junior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1976.

BURTON, R. F. **Viagem de canoa de Sabará ao Oceano Atlântico**. Apresentação e notas, Mario Guimarães Ferri. Trad. Davi jardín Junior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1977.

CABRAL, E.M. Uma introdução à Região dos Cariris Velho. In: **Os Cariris Velho da Paraíba**. Elisa Maria Cabral (org.). João Pessoa: A união editora, EDUFPB, 1997 A, p.11-42.

CABRAL, E.M. O Potencial Arqueológico do Cariri. In: **Os Cariris Velho da Paraíba**. Elisa Maria Cabral (org.). João Pessoa: A união editora, EDUFPB, 1997 B, p.29-42.

CALDERÓN, V. Nota prévia sobre três fases da arte rupestre no Estado da Bahia. **Estudos de Arqueologia e Etnologia**. Col. Valentin Calderón. Salvador: Universidade Federal da Bahia, p.5-23, 1983.

CARBONERA, M. As pesquisas arqueológicas entre o final do século XX e o início do século XXI. In: **Antes do oestre catarinense: arqueologia dos povos indígenas**. Mirian Carbonera, Pedro Ignacio Schmitz (org.). Chapecó: Argos, 2011, p.17-36.

CARDIM, F. **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. introd. Batista Caetano; Capistrano de abreu e Rodolfo Garcia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CARVALHO, M. **Descrição do Sertão do Piauí (Comentários e notas do Pe. Cláudio Melo)**. Teresina: Instituto Histórico e Geográfico, 1993.

CARVALHO, J.R. de. **Resistência indígena no Piauí colonial**. Imperatriz: Gráfica Brasil, 2008.

CASAL, M.A. **Corografia Brasília ou relação Histórico Geográfica do Reino do Brasil**. Serie Brasília. São Paulo: Edições cultura, Tomo I, 1943.

CASTELLO BRANCO, M. Índios no povoamento do Piauí. In: DIAS, C.M.; SANTOS, P. de P. (org). **História dos índios do Piauí**. Teresina. Edufpi/ Gráfica do Povo, p. 59-80, 2011.

CAVALCANTE, T.LV. As pegadas de São Tomé: ressignificações de sítios rupestres. **Revista de Arqueologia**, v. 21, nº 2, 2008, p.121-137.

CERAM, C.W. **História Ilustrada da Arqueologia**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1977.

CERAM, C.W. **Deuses, Túmulos e sábios: As grandes descobertas da arqueologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

CHAME, M. Manejo da água e implicação para a conservação do Parque Nacional Serra da Capivara. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol.II-A p.254-298.

CHAMPION, T.; GAMBLE, C.; SHENNAN, S.; WHITE, A. **Prehistoria de Europa**. Trad. Marina Picazo. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

CHAVES, S.A. de M. História das Caatingas: A reconstituição paleoambiental da região arqueológica do Parque Nacional Serra da Capivara através da palinologia. **Revista da Fundação Museu do Homem Americano**. São Raimundo Nonato, nº 2, 2002, p.105-142.

CHAVES, Joaquim. **Monsenhor Chaves: Obra Completa**. 2ª Edição. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2005.

CHILDE, G. **A Aurora da civilização européia**. Trad. A. Neves-Pedro. Lisboa: Portugália editora, 1969.

CHMYZ, I. Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica: segunda edição, ampliada e aumentada. **Caderno de Arqueologia**. Paranaguá, Universidade Federal do Paraná, ano 1, nº 1, 1976, p.119-148.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

CISNEIROS, D. Práticas Funerárias na pré-história do Nordeste do Brasil: Uma apresentação metodológica. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, nº 20, p.171-207, 2006.

CLARK, G. **Os caçadores da idade da pedra**. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

CLARK, G. **A Identidade do homem, uma exploração arqueológica**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

CLARKE, D. **Arqueologia Analítica**. Bacerlona: Ediciones Bellaterra, 1984.

CLASSEN, C. **Foudantions for an anthropology of senses**. Oxford: Blackwell Publisherc, 1997.

CLASSEN, C. A feel for the world: lessons in aesthetic from the blind. **The Color of Angels**. London, Routledge, 1998.

CLEATOR, P.E. **O Romance da Arqueologia**. São Paulo: IBRASA, 1963.

CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. **Les Chamanes de la Préhistoire: transe et magie dans le grottes ornées**. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

CLOTTE, J. **Cave Art**. London: Phaidon Press Limited, 2008.

COLINGWOOD, R.G. **Ciência e Filosofia: a ideia de natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

COMERLATO, F. **As representações rupestres do litoral de Santa Catarina**. 2005.166 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CONSENS, M.; SEDA, P. Fases, estilos e tradições na arte rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo, EDUSP, v. XXVIII, p.33-58, 1980.

COOK, I.A. PAJOT, S.K. LEUCHTER, A. F. Ancient Architectural Acoustic Resonance Patterns and Regional Brain Activity. **Time and Mind: Journal of Archaeology Consciousness and Culture**. V. I, 2008, p.95-104.

COPÉ, S.M. As paisagens culturais do planalto sul Brasileiro. A aplicação da abordagem da arqueologia da paisagem ao estudo dos sítios arqueológicos do planalto sul brasileiro: estudos de caso no Rio Grande do Sul. **Arqueologia na paisagem: novos valores, dilemas, e instrumentais**. Jackeline de Macedo, Rubens Andrade, Carlos Terra. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2012, p.92-122.

CORREA, W. Da liberdade ao extermínio. In: DIAS, C.M.; SANTOS, P. de P. (org). **História dos índios do Piauí**. Teresina. Edufpi/ Gráfica do Povo, p.435-456, 2011.

CORREIA, Ana Clélia Barradas. **Nos passos do herói santo: na História, na arqueologia e na mística popular**. Recife, 1992. 120 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1992.

CORREIA, Ana Clélia Barradas. **Engraved world: A contextual analysis of figures and markings on the rocks of south-eastern Piauí, Brazil**. 2009. 366 f. Doutorado em Filosofia na Arqueología (Tese). School of Historical Studies Newcastle University, New Castle, 2009.

COSTA, F.A. Pereira da. **Cronologia Histórica do Estado do Piauí**. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., volume 1, 1974.

COSTA, Angyone. **Introdução à arqueologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

COSTA FILHO, A. **Sob o signo das águas: a gênese urbana piauiense**. *Scientia et spes*; Revista do Instituto Camilo Filho. Teresina: Instituto Camilo Filho, v.1, n.2, p.15-34, 2002.

COSTA, J.P.P. A Farsa do Extermínio: Reflexões para uma nova História dos Índios no Piauí. In: DIAS, C.M.; SANTOS, P. de P. (org). **História dos índios do Piauí**. Teresina: EDUFPI, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, p.139-162, 2011.

COUDREAU, H. **Viagem ao Tapajós**. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1977 A.

COUDREAU, H. **Viagem ao Xingu**. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1977 B.

COUDREAU, H. **Viagem à Itaboca e ao Itacaúnas**. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1980.

CRIADO-BOADO, F.. **Del Terreno al Espacio: Planteamientos y Perspectivas para la Arqueología del Paisaje**. Disponível<<digital.csic.es/handle/10261/5698>>. Acesso em: out-2013.

CRULS, G.. **Hiléia Amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas**. Rio de Janeiro: José Olympio. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

CUNHA, E. Análise antropológica de 15 esqueletos da região do Parque Nacional Serra da Capivara. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol.A, p. 318-361.

CURA, S.; ROSINA, P.; GRIMALDI, S.; OOSTERBEEK, L. Os sítios da Ribeira da Ponte da Pedra e da Fonte da Moitra no contexto das mais antigas ocupações do Vale do Tejo. In: **Identities e diversidade cultural: Patrimônio arqueológico e antropológico do Piauí – Brasil e do Alto Ribatejo – Portugal** – Coletânea. Albuquerque, Marleide Lins; Borges, Sória Emereciana Nepomuceno (orgs.). Teresina: FUNDAC – CEIPHAR/ ITM, 2013, p.34-48.

D'ÉVREUX, Y. **Viagem ao norte do Brasil: feita nos anos de 1613 a 1614**. Trad. César Augusto Marques. São Paulo: Editora Siciliano, 2002.

D'ABBEVILLE, C. **História da missão dos padres capuchinos na ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças**. São Paulo: Siciliano, 2002.

D'ENCARNAÇÃO, J. A Arqueologia na modificação da paisagem. In: **Revista Biblos**. Lisboa. Vol. LXV, 1989, p. 201-220.

D'ORBIGNY, A. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

DANIEL, G. Man. **Discovers His Past**. New York: Thomas y Crowell Company, 1968 A.

DANIEL, G. **El concepto de Prehistoria**. Ed. Labor, Nueva Labor, Barcelona, 1968 B.

DANIEL, G. **História de los Anticuários a V.Gordon Childe**. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1992

DARWIN, C. **A origem do homem e a seleção sexual**. Trad. Atílio Cancian e Eduardo Nunes. São Paulo: Hemus, 1974.

DARWIN, C. **A Origem das Espécies**. Trad. John Green. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.

DEBRET, J.B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Rio de Janeiro: Circulo do Livro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2 v., 1986.

DENIS, F. **Brasil**. Prefácio Mario Guimarães Ferri. Trad. João Etienne Filho e Malta Lima. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1980.

DIAMOND, J. **Colapso: como as sociedades escolhem o fracasso ou o sucesso**. Trad. Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Record, 2006

DIAS, C. M. M. **Balaíos e Bem-te-Vis: A guerrilha sertaneja**. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2002.

DICIONÁRIO MICHAELIS A. Disponível em: <<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=complexo>>> Acesso: 12 jan. 2016.

DICIONÁRIO MICHAELIS B. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/heterogeneo%20_977323.html>> Acesso: 12 jan. 2016.

DITTMER, K. **Etnología general**. Cidade do México: Fondo de Cultural Económica, 1975.

DUNNEL, R. **Classificações em Arqueologia**. Tradução Astolfo G.M Araújo. São Paulo: EDUSP, 2007.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

EMPERAIRE, L. Clima. In: FUMDHAM (org). **Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara**. Brasília, FUMDHAM, p.17-34, 1991 a.

EMPERAIRE, L. Vegetação e Flora. In: FUMDHAM (org). **Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara**. Brasília, FUMDHAM, p.61-200, 1991 b.

EMPERAIRE, L. **Végétation et gestion des ressources naturelles dans la caatinga du sud-est du Piauí – Bresil**. Paris: Ed. Recherche sur Civilisations, 1987.

ESCHWEGE, W.L. Brasil, **Novo mundo**. Trad. Domingo de Figueredo Murta. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

ETCHEVARNE, C. Arqueologia no Nordeste Brasileiro. Balanço e Perspectivas. In: **Memória do Seminário: Arte Rupestre no Nordeste do Brasil: Pesquisa, preservação e gestão de sítios arqueológicos de pinturas e gravuras rupestres**. ETCHEVARNE (org). Salvador: Fast Design, 2006, p.39-46.

ETCHEVARNE (org), C. **Escrito na pedra: cor, forma e movimento nos grafismos rupestres da Bahia**. **Written on stone: color, form and movement in the rock graphics of Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2007.

EVANS, C.; MEGGERS, B. **Guia para a prospecção arqueológica no Brasil**. Belém: Conselho Nacional de Pesquisas; Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia; Museu Emílio Goeldi, 1965.

EVANS-PRITCHARD, E.E. **Antropologia social**. Trad. Ana Maria Bessa. Lisboa: Livraria Martins Fontes, 1972.

EVANS-PRITCHARD, E.E. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FAGUNDES, M. **Sistema de assentamento e tecnologia lítica: organização tecnológica e variabilidade do registro arqueológico em Xingú, Baixo São Francisco, Brasil**. 660 f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FAHLANDER, F. KJELLSTRÖM, A. Beyond Sight: Archaeologies of Sensory Perception **.Making Sense of Things: Archaeologies of Sensory Perception**. Stockholm: Stockholm University, 2010, p.1-14.

FARIA, F.C.P. **Os astrônomos pré-históricos do Ingá**. São Paulo: IBRASA, 1987.

FAURE, M; GUÉRIN, C.; MOURER-CHAVIRÉ, C. **A arte rupestre no Parque Nacional Serra da Capivara (Piauí, Brasil): animais representados e os dados paleontológicos**. Congresso Internacional IFRAO – 2009. FUMDHAM: São Raimundo Nonato, 2012, p.1-15.

FAUSTO, C. **Os inimigos fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FELICE, G.D. **Caderno de Escavação do Sítio Toca da Roça do Zeca I**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2008.

FELICE, G.D; GUIDON, N.; MENDES, V.R. A evolução da paisagem no Pleistoceno Superior/ Holoceno na região do Parque Nacional Serra da Capivara. **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol.A, p. 68- 87.

FERNANDES, A. **DIÁLOGOS DA GRANDEZA**. Introd. Capistrano de Abreu; notas de Rodolfo Garcia. São Paulo/ Brasília: Melhoramentos/ INL, 1977.

FERREIRA, L.F., ARAUJO, A. CONFALONIERI, U. **Paleoparasitologia no Brasil**. Rio de Janeiro: PEC/ ENSP, 1988.

FERREIRA, L.M. **Território primitivo: a institucionalização da arqueologia no Brasil (1870-1917)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

FRANCH, J.A. **Arqueologia Antropológica**. Madrid: Ediciones Akal S.A., 1989.

FRANCH, J.A. **Arte y Antropología**. Alianza editorial S.A.: Madrid, 1982.

FRANCH, J.A. **El Arte Precolombiana**. Madrid: Grupo Amaya, 1991

FRANCH, J.A. **El descubrimiento científico de América**. Madrid: Editorial Anthropos Barcelona, 1988.

FRANCH, J.A. **Antropólogos y disidentes**. Palma de Mallorca: Les ediciones de Biztoc, 1999.

FRAU, S.C. **Prehistoria de America**. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1959.

FRAZER, J.G. **La rama dorada: Magia y religión**. Cidade do México: Fondo de cultura econômica, 1956.

FRAZER, J. G. **El Totemismo: estudio de etnografía comparada**. Cidade do México: Juan Pablos Editor, 1971.

FREIREYSS, G.W. **Viagem ao interior do Brasil**. Trad. A. Lofgren. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1982.

FUNARI, P. P. **Arqueologia**. São Paulo: Editora Ática, 2010.

GALDINO, L. **Itacoatiaras: Uma Pré-história da Arte no Brasil. Itacoatiaras: A Prehistory of Art in Brazil**. São Paulo: Top Rios Gráfica Ltda, 1988.

GAMBLE, C. **Arqueologia básica**. Barcelona: A&M GRAFIC, 2002.

GANDAVO, P. de M. **História da província de Santa Cruz. Tratado da terra do Brasil**. Introd, Capistrano de Abreu. São Paulo: Editora Obelisco, 1964.

GASPAR, M.D. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GOMBRICH, E. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOWNLET, J. **Arqueologia das primeiras culturas**: A alvorada da humanidade. Madrid: Printer Indústria Gráfica, 2007.

GUÉRIN, C. Fauna fóssil. In: **Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara**. Brasília, FUMDHAM, 1991, p.228-236.

GUÉRIN, C.; CURVELLO, M.A.; FAURE, M.; HUGUENEY, M.; CHAUVRE, C.M. A fauna pleistocênica do Piauí (Nordeste do Brasil). **Relações paleoecológicas e biocronologias. FUMDHAMENTOS**. São Raimundo Nonato, FUMDHAM, nº 1, p.55-104, 1996.

GUÉRIN, C.; FAURE, M. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol.II-A p.140-168.

GUERRA, R. Apresentação. In: **Os Cariris Velhos da Paraíba**. Elisa Maria Cabral (org.). João Pessoa: A união editora, EDUEPB, 1997, p.11.

GUERRA, A.T.; GUERRA, A.J.T. **Novo Dicionário Geológico-geomorfológico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GUIDON, N. Arte Rupestre no Piauí. **Anuário de Divulgação Científica. Temas de Arqueologia Brasileira**. Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia.(Org.). Goiania, v., p. 15-34, 1978.

GUIDON, N. **L'art rupestre du Piaui dans le contexte sudamerican: une première proposition concernant methodes et terminologie**. 1983. 684 f. Tese (Doutorado de estado). Universidade de Paris I, Paris, 1983 A, V.1.

GUIDON, N. **L'art rupestre du Piaui dans le contexte sudamerican: une première proposition concernant methodes et terminologie**. 1983. 684 f. Tese (Doutorado de estado). Universidade de Paris I, Paris, 1983 B, V.2.

GUIDON, N. **L'art rupestre du Piaui dans le contexte sudamerican: une première proposition concernant methodes et terminologie**. 1983. 684 f. Tese (Doutorado de estado). Universidade de Paris I, Paris, 1983 C, V.3.

GUIDON, N. **L'art rupestre du Piaui dans le contexte sudamerican: une première proposition concernant methodes et terminologie**. 1983. 684 f. Tese (Doutorado de estado). Universidade de Paris I, Paris, 1983 A, V.4.

GUIDON, N. **L'art rupestre du Piaui dans le contexte sudamerican: une première proposition concernant methodes et terminologie**. 1983. 684 f. Tese (Doutorado de estado). Universidade de Paris I, Paris, 1983 A, V.5.

GUIDON, Niède. Reflexões sobre o povoamento da América. In: **Dedalo**, nº 23, p.153-156, 1984 a.

GUIDON, N. Arte Rupestre: Uma síntese do procedimento de pesquisa. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, v. 6-7, p.341-352, 1984 b.

GUIDON, N. Unidades culturais da tradição Nordeste na área arqueológica de São Raimundo Nonato. **Revista do Museu Paulista**, 1985 a, volume XXX, p.115-147.

GUIDON, N. A Arte Pré-histórica da área Arqueológica de São Raimundo Nonato: Síntese de dez anos de pesquisas. *Revista do Curso de Mestrado em História*. Recife: EDUFPE, 1985 b, p.3-81.

GUIDON, N. **Peintures préhistoriques du Brésil: l'art rupestre du Piauí**. Paris: Editions Recherches sur les civilisations, 1991.

GUIDON, N. Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara. **Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara**. Brasília, FUMDHAM, 1991 B.

GUIDON, N.; PARENTI, F.; OLIVEIRA, C.; VERGNE, C. Notas sobre a sepultura da Toca dos Coqueiros, Parque Nacional Serra da Capivara, Brasil. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, nº 13, p.187-192, 1998.

GUIDON, N. Contribuição ao estudo da paleogeografia da área do Parque Nacional Serra da Capivara. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, nº 15, p.187-192, 2002.

GUIDON, N.; VIDAL, I.A.; BUCO, C.; LA SALVIA, E. S.; FELICE, G.D., PINHEIRO, P. Notas sobre a pré-história do Parque Nacional Serra da Capivara. In: **Revista da Fundação Museu do Homem Americano**. São Raimundo Nonato, nº 2, 2002, p.105-142.

GUIDON, N.; LAGE, M.C.M. **Piauí pré-histórico: história e cultura**. In. Apontamentos para a História Cultural do Piauí. Raimundo Nonato Monteiro de Santana. Teresina: HALLEY S.A. Gráfica e Editora, 2003, p.205-214.

GUIDON, Niède. Arqueologia da região do Parque Nacional Serra da Capivara. **Com ciência**, São Paulo. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/arqueologia/arq10.shtml>>. Acesso em: 14, set. 2003

GUIDON, N., As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). IN: CUNHA, M.C. (org). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIDON, N. Parque Nacional Serra da Capivara: modelo de preservação do patrimônio arqueológico ameaçado. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasil, nº 33, 2007, p.74-94.

GUIDON, N.; PESSIS, A.M. **Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas**. In: VIDAL, L (org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo: EDUSP, p. 19-34, 2007.

GUIDON, N.; BUCO, C. A. “O estado da arte”: as pesquisas arqueológicas e o desenvolvimento regional do Parque Nacional Serra da Capivara. In: PELEGRINI, S.; PINHEIRO, A. P (org). **Tempo, Memória e Patrimônio Cultural**. Teresina: EDUFPI, 2010, p.141-172.

GUIDON, N.; MARTIN, G. A onça e as orantes: uma revisão das classificações tradicionais dos registros rupestres do NE do Brasil. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, v. 25, nº 1, p.11-30, 2010.

GUIDON, N.; PESSIS, A.M.; ASÓN-VIDAL, Irma. Reconstrução cronoestratigráfica do sítio do Meio. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014 A, vol. B, p.458-474.

GUIDON, Niède. A Fundação Museu Homem Americano e o Parque Nacional Serra da Capivara: um relato sucinto de quatro décadas de pesquisas. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014 A, vol. A, p.26-44.

GUIDON, Niède. O Pleistoceno Superior e Holoceno Antigo no Parque Nacional Serra da Capivara e seu entorno: as ocupações humanas. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014 B, vol. II-B, p.444-452.

GUINEA, M.A.G. **Altamira y otras cuevas de Cantabria**. Madrid: Editorial Silex, 1979.

GUINEA, M.A.G. **Altamira: Principio del Arte**. Bilbao: imprensa industrial S.A., 1980.

HAUSER, A. **A arte e a sociedade**. Porto: Editorial Presença, 1984.

HAUSER, A. **História Social da Arte e Literatura**. tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAWKES, J. **Prehistoria**. In: Historia de la humanida. Org. Jacqueta Hawkes, Leonard Wolley. Buenos Aires: Editorial Suadamericana, 1966.

HEDGECOE, J. **O novo manual de fotografia**. São Paulo: Editoria Senac, 2013.

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia Cultural: homem e suas obras**. 8º Edição São Paulo. Editora Mestre Jou Tomo II, 1977.

HETZEL, B; NEGREIROS *et al.* **Prehistory of Brazil**. Rio de Janeiro: Manati, 2007.

HODDER, I. **Interpretación en Arqueología: Corrientes actuales**. Tradução M^a José Aubert e J.A. Barcelona. Editora Crítica, 1994.

HODDER, I.; ORTON, C. **Análisis especial en Arqueología**. Barcelona: Editora Crítica, 1990.

HOLTEN; B. STERLL, M. **Peter Lund e as grutas com ossos em Lagoa Santa**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011.

HONORATO, L. da Costa. Arqueologia da Paisagem e Geoarqueologia: experiências em projetos de pesquisa. **Revista Tópos**. São Paulo, V. 3, nº 1, 2009, p.127-147.

HUBBE *et al.* Brief Communication: “Zuzu” Strikes Again – Morphological Affinities of the Early Holocene Human Skeleton From Toca dos Coqueiros, Piauí, Brazil. **American Journal of Physical Anthropology**. Disponível em: <<www.interscience.wiley.com>>. Acesso em: 23, set, 2007.

HUMBOLDT, A. V. **Del Orinoco al Amazonas**. Havana: Instituto Cubano del libro, 1971.

ISNARDIS, A. **Entre as pedras: as ocupações pré-históricas recentes e os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais**. 280 f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

JOHNSON, M. **Teoría arqueológica: una introducción**. Barcelona: Editorial Ariel. 2000.

JUSTAMAND, M. **As pinturas rupestres de São Raimundo Nonato – PI**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011 a.

JUSTAMAND, M. **As pinturas rupestres no Brasil: uma pequena contribuição**. São Paulo: Alexa Cultural, 2001 b.

KARLIN, C.; JULIEN, C. Prehistoric: a cognitive archaeology?. In: **The ancient mind: Elements of cognitive archaeology**. Cambridge University Press. Cambridge, 1996, p.152-164.

KOCH-GRUNBERG, T. **Petroglifos Sul-Americano**. Trad. João Batista Poça da Silva. Belem: Museu Paraense Emílio Goeldi. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2010.

KOSERITZ, C.V. **Imagens do Brasil**. Trad. Afonso Arinos de Melo Franco. São Paulo: Livraria Martins Fontes. São Paulo: EDUSP, 1972.

KOSTER, H. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Trad. Luís da Câmara Cascudo. São Paulo, Porto Alegre, Recife: Companhia Editora Nacional, 1942.

KROEBER, A. **Antropología General**. Cidade do México: Fundo de Cultura Econômica, 1945.

LA SALVIA, Eliany. **RELATÓRIO DA ESCAVAÇÃO DA TOCA DA EMA DO SÍTIO DO BRÁS I (042) PERÍODO: 31/07 A 01/09/2000**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2000.

LA SALVIA, Eliany S.. **A reconstituição da paisagem da Paleo-Micro Bacia do Antônio e a sua ocupação pelo homem no pleistoceno**. 2006. 264 f. Tese (Doutorado em História) – Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

LAGE, M.C.S.M. Contribuição da arqueologia para o estudo da arte rupestre. **FUMDHAMENTOS**, São Raimundo Nonato, FUMDHAM, nº 2, , p.255-263, 2002.

LAGE, M.C.S.M.; HUGON, P.; MARQUES, M. Os pigmentos de grafismos rupestres do sertão central do Ceará: análise química e reconstituição da técnica de realização. **FUMDHAMENTOS**, São Raimundo Nonato, FUMDHAM, nº 3, p.148-159, 2003.

LAGE, M.C.S.M. A Conservação de sítios de arte rupestre. **Revista do IPHAN**. Brasília, IPHAN, nº 33, p.99-108, 2007.

LAMING-EMPERAIRE, A. **L'Art Préhistorique: Peintures, gravures et sculptures rupestres**. Paris: Braunet Cie, 1951.

LAMING-EMPARIE, Annette. **Le problème des origines américaines: theories, hypothèses, documents**. Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme, 1980.

LAMING-EMPAIRE, A. **La arqueologia prehistórica**. Barcelona: Ediciones Martinez Roca, 1984.

LANGANEY, A. *et al.* **A mais bela história do homem: de como a Terra se tornou humana**. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LAYTON, R. **Antropologia da Arte**. Tradução Abílio Queirós. Lisboa: Edições 70, 2001.

LEITE, N. Os “pés” gravados das grutas e abrigos da região da Montalvânia. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte, UFMG, vol. 10, p.225-246, 1985.

LEROI-GOUHRAN, A. **O gesto e a palavra: técnica e linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1964.

LEROI-GOURHAN, A. **The Art of Prehistory man in Western Europe**. London: Thames and Hudson, 1968.

LEROI-GOURHAN. Na caverna berço da arte. In: SCHOBINGER, J. (org). **Aos origens do homem**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975 . p.99-75, 1975.

LEROI-GOHRAN, A. **As Religiões da Prehistória**. Lisboa: Edições 70, 1982.

LEROI-GOURHAN, A. **Arte y Grafismo em la Europa Prehistoria**. Madrid: Colegio Universitario de Ediciones Istmo, 1984.

LEROI-GOURHAN, André. Os caminhos da história antes da escrita. In: LE GOFF, Jacques NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

LEROI-GOURHAN, A. **Os caçadores da pré-história**. Lisboa: Edições 70, 2001.

LERY, J. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1960.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural 1**. Biblioteca do tempo universitário. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

LEWIN, R. **Evolução Humana**. São Paulo: Atheneu Editora, 1999.

LEWIS-WILLIAMS, David. **La mente em la caverna**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

LINKE, V. **Paisagens dos sítios de pintura rupestre da região de Diamantina-MG**. Dissertação (Mestrado em Geografia). 186 f. Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LINKE, V. **Os conjuntos gráficos pré-históricos do Centro e Norte Mineiros: estilos e territórios em uma análise macro-regionais**. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LOPEZ, E. Nazca. **Exploring the ancient world: a guide to the most outstanding historical Wonders of the world**. Paul Bahn (org.). Londres: AA Media Limited, 2008, p.48-49.

LOWIE, R. **La Sociedad Primitiva**. Trad. Ariel Bignami. Buenos Aires: Amorroto Editores, 1972.

LUCAS, K. **Arte rupestre em Santa Catarina**. Florianópolis: Rupestre, 1996.

LUCCOCK, J. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Trad. Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1975.

LUZ, M. de F. **Caderno de campo do salvamento do testemunho do Sítio Toca do Baixão do Perna I**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2010.

MACEDO, J. Modelos e arqueologia: uma relação dialógica na reconstrução da paisagem urbana. **Aqueologia na paisagem: novos valores, dilemas, e instrumentais**. Jackeline de Macedo, Rubens Andrade, Carlos Terra. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2012, p.140-163.

MACGILLIVRAY, J.A. **Minotauro: Sir Arthur Evans e Arqueologia de um mito**. Trad. Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACHADO, P. As trilhas da morte. In: DIAS, C. M. M. Dias (or.); Patrícia de Sousa SANTOS, P. de P. **História dos Índios no Piauí**. Teresina. Edufpi/ Gráfica do Povo, p. 435-456, 2011.

MADRE DEUS, F. G. **Memórias para a História da capitania de São Vicente hoje chamada de São Paulo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

MAGALHÃES, G.C. de. **O selvagem**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP. 1975.

MAGALHÃES, S.M. **Traitement Formel de l'Art Rupestre. Étude d'un cas: La Toca do Boqueirão do Sítio da Pedra Furada**. 1986, 100 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Altos Estudos em Ciencias Socias, Universidade de Paris , 1986.

MAGALHÃES, S.M. **Arte rupestre do centro-norte do Piauí: índices de narrativas cônicas**. 2011. 457 f. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011.

MAHFOUD, M.; SCHMIDT, M.L. S. Halbwachs: Memória Coletiva e Experiência. **Revista de Psicologia da USP**. São Paulo: EDUSP, nº 4, p.285- 298, 1993.

MARANCA, S. Pinturas rupestres da Toca da Entrada do Pajaú. Estado do Piauí, análise das figuras zoomorfas. In: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: USP, 1980, numero XXVII, p. 157-198.

MARANCA, S. A pintura rupestre no sudeste do estado do Piauí. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: USP, vol. XXVIII, 1982, p.169-173.

MARANCA, Silvia; MARTIN, Gabriela. Populações pré-históricas ceramistas na região da Serra da Capivara. **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol. B, p.480 – 511.

MARINGER, J. BANDI, H.G. **Arte prehistorico: las cavernas, el levante, las regiones articas**. Basileia: Ediciones Holbein, 1952.

MARTIN, G. **A Pré-História do Nordeste**. Pernambuco: Editora UFPE, 2008.

MARTIN, G. Apontamentos para uma História da Arqueologia Brasileira (I). **Revista Clio História**. Recife: EDUFPE, nº 1, p.113-122, 1977.

MARTIN, G. O estilo “Seridó” na arte rupestre do Rio Grande do Norte. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte, UFMG, v.6-7, p.379-382, 1984.

MARTIN, G. **Apresentação**. In: DANTAS, J.A. Indícios de uma civilização antiquíssima (manuscrito existente no Instituto Histórico e Geográfico Paraibano). Biblioteca Parnaibana. João Pessoa: Editora União, 1994.

MARTIN, G.; ASÓN, I. Manifestações religiosas na Pré-História Brasileira. In: BRANDÃO (org). **História das Religiões no Brasil**., S. Recife: EDUFPE, v. 1, p.19-38, 2001.

MARTIN, G. VIDAL, I.A. Dispersão e difusão das tradições rupestres no Nordeste do Brasil: vias de ida e volta?. **Revista Clio Arqueológica**. Recife: EDUFPE, volume 29, nº 2, p.17, 2014.

MARTINEZ, V.M.F. **Teoría y Método de la arqueologia**. Madrid: Editorial Síntesis S.A., 2000.

MARTINEZ, V.M.F. **Prehistoria: El largo camino de la humanidad**. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2014.

MARTIUS, C.F. Von; SPIX, J.B. von. **Viagem pelo Brasil**. São Paulo: Edições Melhoramentos, vol. 2, 1979.

MARTIUS, C.F. Von; SPIX, J.B. von. **Viagem pelo Brasil**. São Paulo: Edições Melhoramentos, vol. 3, 1979.

MAUSS, M. As Técnicas Corporais. **Sociologia e Antropologia, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Levi-Strauss**. trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, v.2, p.211-231, 1974.

MELLO E ALVIM, M.C. Os antigos habitantes da área arqueológica de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brasil – estudo morfológico. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte, UFMG, nº 2, p.119-173, 1977.

MELO, Cláudio. **A prioridade do norte no povoamento do Piauí**. Teresina: Gráfica Mendes, 1985.

MELO, P. P. de. **Caderno de campo da escavação do sítio Toca do Baixão do Perna I**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 1990.

MELO, P. P. de. Técnicas e Métodos de Escavação: o caso da Toca do Baixão do Perna I. **Revista Clio Arqueológica**. Recife: EDUPFE, v.10, 1994, p. 145-173.

MILDER, S.E.S.; POHL, E.C.R.; NOBRE, C.K. **Arte pré-histórica, pré-história e arqueologia no Brasil Central**. Santa Maria: UFSM – LEPA, 2006.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. Disponível em: <<<http://www.mma.gov.br/biomas/cerrado>>>. Acesso em: 21 de mar. 2016.

MOBERG, C. **Introdução à Arqueologia**. Lisboa: Edições 70, 1968.

MONTICELLI, G. **Deixe estar: patrimônio, arqueologia e licenciamentos ambientais**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

MONZON, Susana. Pinturas e Gravuras de São Raimundo Nonato, estado do Piauí. **Missão Franco-brasileira**. São paulo: Museu paulista, 1978.

MONZON, S. A representação humana na arte rupestre do Piauí: comparações com outras áreas. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: USP, vol. XXVIII, 1982, p.169-173.

MONZON, S. Análise dos traços de identificação, estudo de caso: a Toca da Entrada do Baixão da Vaca. **Revista Clio História**, Recife: UFPE, 1984, vol.1, p 63-79.

MORALES JUNIOR, R. **The Nordeste Tradition: Innovation and continuity in Brazilian Rock Art**. 2002, p.501 Tese (Doutorado em Filosofia). Virginia Commonweath University, 2002.

MOTT, Luiz. **Piauí colonial: população, economia e sociedade**. 2 ed. Teresina: APL; FUNDAC, DETRAN, 2010.

MUTZENBERG, D. CORREIA, A.C. de B. Parque Nacional Serra da Capivara: Geomorfologia e dinâmica da paisagem. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-**

história da região do Parque Nacional Serra da Capivara. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol. II-A, p.96-126.

MYRES, J. **El Amanecer de la Historia.** Cidade do México: Fondo de Cultura Economico, 1975.

NADER, R. **A Arqueoastronomia.** In: Olhando o Céu da Pré-história: Registros Arqueoastronômicos no Brasil. Cíntia Jalles; Maura Imazio. Rio de Janeiro: MAST, 2004, p.15-18.

NEGREIROS, R. M. B. de. **As trilhas da morte no sertão das Pimenteiras - PI.(1769-1815): caracterização e reconhecimento arqueológico de um território.** 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, UFPE, 2012.

NERI, F. J. de S. **O país das Amazonas.** Trad. Ana Mazur Spira. Apresentação Maio Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1979.

NETTO, C.X.A. **A arte rupestre no Brasil: Questões de transferência e representação da informação como caminho para interpretação.** 2011, 195 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Instituto Brasileiro em Informação em Ciência e Tecnologia. . Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

NEVES, W. E no princípio ... era o macaco. **Revista de Estudos Avançados.** São Paulo, v.20, nº 58, p.249-285, 2006.

NUNES, Odilon. **Os primeiros currais: Monografias do Piauí.** Teresina: COMEPI, 1972.

NUNES. Odilon. **O Piauí, seu povoamento, seu desenvolvimento.** Teresina: COMEPI, 1975.

NUNES, Odilon. **Pesquisa para a história do Piauí: Pré-história. Primeiros contatos com a terra. Primórdios da colonização e ausência de governo. Primeiros.** Teresina: FUNDAPI; Fund. Mons. Chaves, 2007.

OGEL-ROSS, L. **Catalogue commenté des figures géométriques de vingt et un sites de la région de São Raimundo Nonato, sud-est du Piauí, Brésil.** 1984, 550 f. Tese (Doutorado). Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Universidade de Paris, Paris 1982.

OGEL-ROSS, L. A noção de Subtradição aplicada a um sítio de arte rupestre pré-histórica. **Caderno de Pesquisa 4: série antropológica III.** Teresina, Universidade Federal do Piauí, p.147-186, 1985.

OLIVEIRA, A. S. de N. **O povoamento colonial do sudeste do Piauí: indígenas e colonizadores, conflitos e resistência.** 2007, 201 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007 A.

OLIVEIRA, J.C.L. **Ecologia e Arqueologia da Paisagem: um estudo dos sítios pré-ocionais da zona da mata mineira.** Dissertação (Mestrado em ecologia). Programa de Pós-graduação aplicada ao manejo e conservação de recursos naturais. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007 B.

OLIVEIRA, A. S. de N. **O povoamento colonial do sudeste do Piauí: indígenas e colonizadores, conflitos e resistência**. 2007, 201 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007 C.

OLIVEIRA, G. F. **Relatório da disciplina métodos e técnicas I: sítio Toca da Invenção**, São Raimundo Nonato, UNIVASF, 2011.

OLIVEIRA *et al.* A Arqueoacústica: um estudo de caso no Sítio Martiliano, Parque Nacional Serra da Capivara- PI. In: Semana internacional de arqueologia “ANDRÉ PENIN”. São Paulo: Universidade de São Paulo. **Anais da Semana internacional de arqueologia “ANDRÉ PENIN”**. São Paulo, USP, 2013, p.25.

OLIVEIRA, G.F. **As pinturas rupestres dos Sítios arqueológicos Toca do Martiliano, Toca da Boca do Sapo e Toca da Invenção no Parque Nacional Serra da Capivara - PI: um estudo de caso**. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

OLMOS, F.; BARBOSA, M.F.R.; ANDRADE, R.M.A. Biodiversidade no Holoceno: a fauna. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol. II-A, p.206-53.

OOSTERBEEK, L. **Arqueologia da Paisagem no sul do Brasil**. Erechim: Habilis Editora, 2009.

OTT, C. F. **Vestígios de cultura indígena no sertão da Bahia**. Salvador: Secretaria de educação e saúde do estado da Bahia, Publicações do Museu da Bahia, nº 5, 1945.

OTT, C. F. **Pré-história da Bahia**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

PANOFISKY, E. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Gunsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

PARENTI, F. Estratigrafia do Caldeirão dos Rodrigues I. **Revista Clio Arqueológica**. Recife: EDUFPE, nº 11, 1995, p.119-135.

PARENTI, F. Problema da Pré-História do Pleistoceno Superior no Nordeste do Brasil: O abrigo da Pedra Furada em seu contexto regional. In: **Fumdhamentos - Revista da Fundação do Museu do Homem Americano**, V.1, Nº1, São Raimundo Nonato PI, 1996. p. 16-53.

PARENTI, F. **Le gisement quaternaire de Pedra Furada (Piauí Brasil). Stratatigraphie, Chronologie, Évolution Culterelle**. Éditions recherches sur les Civilisations, Ministère des Affaires Étrangères, Division des Sciences Sociales de l'Archéologie, Paris, 2001.

PARENTI, F.; GUÉRIN, C.; MENGOLI, D.; FAURE, M.; NATALI, L.; CHAVES, S.A. de M., FERRARI, S.; VALENÇA, L.M. Sondagens na Lagoa do Quari, São Raimundo Nonato, Piauí: Campanha 2002. **FUMDHAMENTOS**, São Raimundo Nonato, nº. 3, p. 129-146, 2003

PARENTI, F. Arqueologia da Pedra Furada. . **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol. B, p.526 – 544.

PATTERSON, T. Algunas tensiones teóricas en y entre las arqueologías procesalistas y post-procesalista. In: **Clásicos de Teoría Arqueológica Contemporánea**. Luis A. Orquera (trad.); Victoria D. Horwitz (comp.). Buenos Aires: Publicaciones de la Saa, 2007, p.383-394.

PELLERIN, J. As bases físicas. **Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara**. Brasília, FUMDHAM, , 1991, p.39-60.

PELLERIN, J. Unidades de relevo e formações superficiais na região do Parque Nacional Serra da Capivara. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol. II-A, p.58-67.

PELLINI, J.R. Mudando o coração, a mente e as calças. A Arqueologia Sensorial. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo**. São Paulo: USP, 2010, p.3-16

PELLINI, J.R. Arqueologia com Sentidos. Uma introdução à Arqueologia Sensorial. Atas da II Semana de Arqueologia da Unicamp. **Revista de Arqueologia Pública**. Campinas: UNICAMP, 2015, v.1, p.1-12.

PEREIRA JUNIOR, J.A. **Introdução ao estudo da arqueologia brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1967.

PEREIRA, E. **As gravuras e pinturas rupestres no Pará, Maranhão e Tocantins: estado atual do conhecimento e perspectiva**. 1996. 145 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1996.

PEREIRA, E. **Arte Rupestre na Amazônia**. Museu Paraense Emílio Goeldi. São Paulo: UNESP, 2003.

PEREIRA, E. **A arte rupestre de Monte Alegre Pará, Amazônia, Brasil**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012.

PERELLÓ, E.R. **Orígenes y significado del arte Paleolítico**. Madrid: Silex Ediciones, 1986.

PESSIS, A. M. Pré-História da Região do Parque Nacional Serra da Capivara. In: TENÓRIO, Maria Cristina (org). **Pré-história da terra Brasilis**. Rio de Janeiro; Editora UFRJ, 1999, p.61-74.

PESSIS, A.M. Da Antropologia Visual à Antropologia Pré-história. In: **Revista Clio História**. Recife: EDUFPE, 1986, nº 5, p.153-161.

PESSIS, A.M.. **Art rupestre prehistorique: Premiers registres de la mise en scene**. 1987, 502 f. Tese (Doutorado de Estado).Université de Paris X ,Nanteire, 1987.

PESSIS, A.M. Apresentação Gráfica e Apresentação Social na tradição Nordeste de pintura rupestre no Brasil. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, EDUFPE, Vol.1, Nº 2, 1989, p.11-36.

PESSIS, A.M. Identidade e Classificação dos Registros Gráficos Pré-Históricos do Nordeste do Brasil. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, EDUFPE, Vol.1, Nº 8, 1992, p.35-68.

PESSIS, A.M. Métodos de interpretação da arte: análises preliminares por níveis. In: **Revista Clio História**. Recife: EDUFPE, 1984, v.10, p.99-107

PESSIS, A.M. **Registro Visual na pesquisa em ciências humanas humanas**. Recife: EDUFPE, 2000

PESSIS, A.M. Do estudo das gravuras pré-históricas no Nordeste do Brasil. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, UFPE, nº 15, 2002, p.29-44.

PESSIS, A.M.; **Imagens da Pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara. Images de la Préhistoire; Images form the prehistory**. São Raimundo: FUMDHAM/ PETROBRÁS, 2003.

PESSIS, A.M.; CISNEIROS, D. MUTZENBERG, D. Identidades gráficas na arte rupestre: Parque Nacional Serra da Capivara. In: **Identidades e diversidade cultural: Patrimônio arqueológico e antropológico do Piauí – Brasil e do Alto Ribatejo – Portugal – Coletânea**. Albuquerque, Marleide Lins; Borges, Síria Emerenciana Nepomuceno (orgs.). Teresina: FUNDAC – CEIPHAR/ ITM, 2013, p.19-33.

PESSIS, A.M.; MARTIN, G.; GUIDON, N. Da confiabilidade dos registros gráficos rupestres na pré-história. In: **Os Biomas e as Sociedades Humanas na Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, Gabriela Martin. São Paulo: A&A Comunicação, 2014, vol. B, p 642 - 656.

PETRI, S.; FULFARO, V.J. **Geologia do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1988.

PIAGET, J. A Epistemologia Genética, Sabedoria e Ilusões da Filosofia; Problemas da Psicologia Genética. In: **Os pensadores – Jean Piaget**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PIGGOT, S. **A Europa Antiga: do início da agricultura à antiguidade clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

PINKER, S. **Como a mente funciona**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PINTO, E. **Os indígenas do Nordeste**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

PITTA, S. R. **História da América Portuguesa**. São Paulo: Editora Brasileira Ltda, 1964.

POHL, J.E. **Viagem no interior no Brasil**. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editoria Itatiaia: São Paulo: EDUSP, 1976.

PROUS, A. Exemplos de análises rupestres puncturais. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte, UFMG, vol. 2, p.51-66, 1977.

PROUS, A. Missão do estudo da arte rupestre de Lagoa Santa. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte, UFMG, vol. X, p.196-224, 1985.

PROUS, A. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PROUS, A. Arqueologia, Pré-histórica e História. **Pré-história da Terra Brasilis**. Maria Cristina Tenório. Rio de Janeiro, EDUF RJ, 1999, p.19-34.

PROUS, A.; BAETA, A. A arte rupestre. In: **O patrimônio arqueológico da região de Matozinhos: conhecer para proteger**. Andre Prous, Alenice Baeta, Ezio Rubbioli. Belo Horizonte: Olivia Produções, 2003, p.43-78.

PROUS, André. **O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história do nosso país**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PROUS, A. **Arte Pré-Histórica do Brasil**. Belo Horizonte: Arte. 2007 a.

PROUS *et al.* **Brasil rupestre; Arte Pré-histórica brasileira**. Curitiba: Zenerane Livros, 2007 b.

QUELLEC, J.L. Le. **Rock Art in Africa: Mythology and Legend**. Trad. Pal Bahn. Canale: Flammarion, 2004.

RACHET, G. **Arqueologia da Grécia pré-histórica: Tróia, Micena, Cnossos**. Trad. J. Barroso. São Paulo: Editora Parma Ltda, 1975.

RAMOS, B.A. da Silva. **Inscrições e tradições da América Pré-histórica**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930.

RANZI, A.; AGUIAR, R. Registro de Geoglifos na Região Amazônica – Brasil. **Arqueologia da Amazônia Ocidental: Os Geoglifos do Acre**. Belém: EDUFPA. Rio Branco: Biblioteca da Floresta Marina Silva, 2008, p.45-56.

REICHEL-DOLMATOFF, G. O Contexto Cultural de um Alucinógeno Aborígine: Banisteriopsis Caapi. In: COELHO, V.P (org.) **Os alucinógenos e o mundo simbólico**. São Paulo: EDUSP, p.59-104, 1976.

REIS, J.C. **História, a ciência dos homens no tempo**. Londrina: EDUEL, 2009.

REIS, J.A. “Não pensa muito que dói”: um palimpsesto sobre teoria na arqueologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **Estudos de Antropologia da civilização: As Américas e a civilização, processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

RIBEIRO, L. **Os significados da similaridade e contraste entre os estilos de artes rupestres: um estudo regional das pinturas e gravuras do alto-médio São Francisco**. 359 f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIFKIN, R. Engraved art and acoustic resonance: exploring ritual and sound in north-western South Africa. In: **Revista Antiquity**. nº 83, 2009, p.585-601.

ROCHA, J.S. **A Tecnologia pré-histórica em São Raimundo Nonato, Piauí (10.000 – 5.000 anos A.P.): os artefatos de pedra**. 1984. 197 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1984.

ROOSEVELT, T. **Nas selvas do Brasil**. Trad. Luiz Guimarães Júnior. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1943.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SAINT-HILAIRE, A. de. **Viagem pelo Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil**. Trad. Leonan de Azevedo Penna. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1974.

SAINT-HILAIRE, A. de. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Trad. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1975.

SALVADOR, F. V. do. **História do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

SAMPAIO, T. **O Rio São Francisco: trechos de um diário e a chapada Diamantina**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1998.

SANCHIDRIÁN, J.L. **Manual de Arte Pré-histórico**. Barcelona: Editorial Ariel S.A, 2005.

SANDARS, N.K. **Prehistoric art in Europe**. London: Penguin Books, 1968.

SANTOS, M. **Por uma Geografia Nova: Da crítica da geografia a uma Geografia Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1978.

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, J.F. dos. **Acaya -1729**. Atualização, notas e estudos críticos e bibliográfico por Valéria Seabra de Miranda, Oscar Vieira da Silva. Belo Horizonte: Traquina: Pontifícia Universidade Católica- Minas Gerais, 2004.

SANTOS, J.C. **O Quaternário do Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil: morforestratigrafia, sedimentologia, geocronologia e paleoambientes**. 2007. 171 f. Tese (Doutorado em Geociências). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, O.J.; NASCIMENTO, M.A.L do. **Geodiversidade na arte rupestre no Seridó Potiguar**. Natal: Superintendência do Iphan no Rio Grande do Norte, 2013.

SANTOS, J. de. S.; CARVALHO, J.C.S. de. **Megafauna Pleistocênica da América do Sul: análise tafonômica do Haplomastodon, escavado na Lagoa Salgada, Areial, Paraíba, Brasil**. Campina Grande: Cópias & Papéis, 2014.

SANTOS, J. de S.. **Estudos da tradição Itacoatiara na Paraíba: subtradição Ingá**. Campina Grande: Cópias & Papéis, 2015.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SCATAMACCHIA, M.C.M. **Turismo e Arqueologia**. São Paulo: Editora Alpeh, 2005.

SCHAAN, D. **Marajó: Arqueologia, Iconografia, História e Patrimônio – Textos selecionados**. Erechim: Habilis Editora, 2009.

SCHADEN, E. **Aculturação indígena**. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli & cia Ltda, 1969.

SCHADEN, E. **A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, 1959.

SCHMITD, W. **Ethnologia Sul-Americana..** Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.

SCHMITZ, P.I.; BARBOSA, A.S.; RIBEIRO. M.B. **Arqueologia nos cerrados do Brasil Central: Serranópolis: Pinturas e Gravuras dos Abrigos**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos, nº 11, 1997 A.

SCHMITZ, P.I.; BARBOSA, A.S.; RIBEIRO. M.B. **Arqueologia nos cerrados do Brasil Central: As pinturas do projeto Serra Geral: Sudoeste da Bahia**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos, nº 12, 1997 B.

SCHMITZ, P.I.; BARBOSA, A.S.; RIBEIRO. M.B.; VERARDI, I. **Arte Rupestre no Centro do Brasil: Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas / UNISINOS, 1984.

SCHMITZ, P.I. La evolución de la cultura em el centro y nordeste de Brasil entre 14.000 y 4.000 años antes del presente. **Contribuciones a la Prehistoria de Brasil**. Pesquisas: Antropologia, nº 32, p.07-41, 1981.

SCHMITZ, P.I. O estudo das indústrias líticas: PRONAPA, seus seguidores e imitadores. In: **Das pedras aos homens: tecnologia lítica na arqueologia brasileira**. Belo Horizonte, FAPEMIG, AGUMENTUM, 2007.

SCHMITZ, P.I. A Sociedade de Arqueologia Brasileira: a fundação e os primeiros mandatos. In: SCHAAN, D.; BEZERRA, M (orgs.). **Construindo a arqueologia no Brasil: a trajetória da Sociedade da Arqueologia Brasileira**. Belém: GKNORONHA, 2009.

SCHMITZ, A. Indústrias líticas em contexto: o problema Humaitá na arqueologia sul brasileira. **Revista de Arqueologia**. Sociedade Brasileira de Arqueologia, volume 23, número 2, 2010, p.46-67.

SCHÜLLER, R. A Nova Gazeta da Terra do Brasil. **Anais da Biblioteca Nacional**, vol. XXXIII, 1915.

SCHULTZ, H. Notas sobre magia krahó. In: **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976 A, p. 199-211.

SCHULTZ, H. Condenação e execução de médico-feitceiro entre os índios Krahó. In: **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976 B, p.212-224.

SCHWARCZ, L. **Espectáculo das raças**. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

SCHWENNHAGEN, L. **Fenícios no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1986.

SEDA, P. Arte Rupestre Brasileira. In: **A pesquisa do passado: arqueologia no Brasil**. Eliana Teixeira de Carvalho. Rio de Janeiro: Instituto de Arqueologia Brasileira, 1987.

SHANKS, M. TILLEY, C.. **Social Theory and Archaeology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

SHANKS, M; TILLEY, C. **Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice**. Londres: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1992.

SILVA, F. A. Religião terena. In: **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p.268-276.

SILVA, J.M.C. Introdução. In: SILVA, J.M.C, TABARELLI, M.; FONSECA, M.T. da, LINS, L.V (org).**Biodiversidade da cantiga: áreas e ações prioritárias para a conservação**. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

SILVA, D.C. **Similaridades e diferenças nas pinturas pré-históricas de contorno aberto no Parque Nacional Serra da Capivara**. 2008. 321 f. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

SOARES, A.L.R. **Contribuição à arqueologia guarani: estudo do sítio Röpke**. Teses e dissertações. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

SOJA, E. W. **Geografia Pós-moderna: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOLÁ, M.C. Arte rupestre: Imagens da Pré-história. In: **História Pré-Colonial do Brasil**. Ivan Alves Filho (coord.). Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 2000.

SOUSA, G. S. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; EDUSP, 1971.

SOUTHEY, R. **História do Brasil**. Trad. Luís Joaquim Oliveira e Castro. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1977, vol. 1.

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Salvador: Livraria Progresso Editora. Coleção Estudos Brasileiros, 1959.

STERNBERG, R.J. **Psicologia Cognitiva**. Trad. Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

STRADELLI, E. **Lendas e notas de viagem a Amazônia**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SUGUIO, K. **Dicionário de geologia sedimentar e áreas afins**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SUGUIO, K. **Geologia Sedimentar**. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda, 2003.

TAVARES, F.B. ; BELTRÃO, M.C. Astronomia na pré-história da Bahia. Edivaldo Machado Boaventura. **Maria Beltrão e a Arqueologia na Bahia – O projeto Central**. Salvador: Quarteto, 2014.

THEVET, A. **Singularidades da França Antártica**. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1978.

THOMPSON, E.P. **A miséria da teoria ou planetários de erros**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: A questão do outro**. 2ª Edição São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TRIGGER, B. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus editora, 2004.

TYLOR, Edward B. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom**. Londres: John Murray. 1903

TYLOR, T. **A pré-história do sexo: quatro milhões de anos de cultura**. Trad. Ana Gibson. Rio de Janeiro, 1997.

VASCONCELOS, S. de. **Crônica da Companhia de Jesus**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, vol. 1, 1977.

VERGNE, C. **Cemitérios do Justino – estudo sobre a ritualidade funerária em Xingó, Sergipe**. Canindé do São do Francisco: Museu de Arqueologia do Xingó, 2005.

WAGLEY, .C. Xamanismo tapiraré. In: **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p.236-267.

WALLACE, A. R. **Viagens pelo rio Amazonas e Negro**. Trad. Eugenio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1979.

WALTER, H.V. **Arqueologia da região de Lagoa Santa- Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Sedegra, 1958.

WATSON, Jo Patty; LEBLANC, Steven e; REDMAN, Charles L. El **método científico en arqueología**. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1974.

WHITE, L. **O conceito de cultura**. Leslie White [com] Beth Dillingham; tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WHITLEY, D. **Introduction to Rock Art Research**. Walnut Creek: Left Coast Press Inc, 2005.

WILLEY, G.R.; PHILLIPS, PHILLIP. **Method and Theory in American Archaeology**. Chicago: The University of Chicago, 1970.

ZARONI, L.; BELTRÃO, M.C. Região arqueológica de central, Bahia (Brasil). Nº 1 Abrigo da Lesma: Os Artefatos Líticos. **Revista Clio Arqueológica**. Recife, Vol.1, Nº 8, 1992, p.7-19.

8.2 DOCUMENTOS

DATAÇÕES DA TOCA DO PARAGUAIO. Centre Scientifique de Monaco: Monaco. 1981

FICHA DA TOCA DO SÍTIO DO MEIO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO CALDEIRÃO DO SÍTIO DO MEIO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA AREIA GRANDE. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA BOCA DO SAPO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA EMA DO SÍTIO DO BRÁS I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA EMA DO SÍTIO DO BRÁS II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ENTRADA DO BAIXÃO DA VACA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ENTRADA DO PAJAÚ. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ENTRADA DO SÍTIO DO MEIO DE CÁ. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ESCADINHA DO BAIXÃO DO MEIO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA EXTREMA II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA INVENÇÃO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA PITOMBI I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA PONTA SERRA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DA FUMAÇA I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO CARLINDO II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO CARLINDO III. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO CLÓVIS. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO RAFAEL DO SÍTIO DO MOCÓ. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO SÍTIO DA FUMAÇA II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO SÍTIO DO BRÁS I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DO ZECA I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA ROÇA DOS ELIAS – SETOR CERCA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO Toca da Serrinha I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DA SERRINHA II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DAS CHIADEIRAS III. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DE CIMA DO FUNDO DO BAIXÃO DA PEDRA FURADA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO ANGELIM DO BARRERINHO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BAIXÃO DAS MULHERES I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BAIXÃO DAS MULHERES II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BAIXÃO DO PERNA I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BAIXÃO DO PERNA II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BAIXÃO DO PERNA III. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BARRO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO BOQUEIRÃO DO PEDRO RODRIGUES. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO CALDEIRÃO DO CANOAS I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO CALDEIRÃO DO CANOAS VI. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO CALDEIRÃO DOS CANOAS IV. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO CALDEIRÃO DOS RODRIGUES I. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO ESTEVO II. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO ESTEVO III E OU DA ONÇA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO FUNDO DO BAIXÃO DA PEDRA FURADA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO JOÃO ARSENA. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO MARTILIANO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO PAJAÚ. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO PARAGUAIO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO SALITRE. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO VEADO. **Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN**. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO VENTO. Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DO VEREDÃO VIII OU MACABEU II. Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DO SÍTIO TOCA DOS COQUEIROS. Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN. Biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2016.

FICHA DOS MATERIAIS LÍTICOS DA TOCA DO VENTO. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, s.d.

GUIDON, N. **Datações absolutas do Sítio Toca do Vento.** Fundação Museu do Homem Americano, São Raimundo Nonato, s.d.

GUIDON, N. **Caderno de Campo da Toca do Caldeirão dos Canoas I.** Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 1973 b.

GUIDON, N. **Caderno de Campo do Sítio Toca do Pitombi I.** Fundação Museu do Homem Americano, São Raimundo Nonato, 1973 a.

GUIDON, N. **Caderno de Campo do Sítio Toca do Pitombi I.** Fundação Museu do Homem Americano, São Raimundo Nonato, 1980.

GUIDON, N.; SOARES, A.M.A.; SANTANA, T. de C.M. **Relatório de escavação do Sítio Toca da Roça do Rafael do Sítio do Mocó.** São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2013.

LA SALVIA, E. **Relatório de escavação Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada.** São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2001.

MARANCA, S. **Caderno de campo da Toca do Baixão do Perna II.** São Raimundo Nonato: Fundação Museu do Homem Americano, 1973.

MARQUES, M. **Relatório de campo do sítio do Toca do Elias.** São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2003 A.

MARQUES, M. **Relatório de Escavação da Toca do Elias.** São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2003 B.

RELATÓRIO DE PROSPECÇÕES REALIZADAS NO MUNICÍPIO DE MONTALVÂNIA, MG, PELA MISSÃO FRANCO-BRASILEIRA. **Arquivos do Museu de História Natural.** Belo Horizonte, UFMG, vol. 2, p.67-118, 1977.

SANTANA, T. de C.M. **Diário de Campo do Toca do João Arsená.** São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2012.

VERGNE, C. **Caderno de campo da Toca do Caldeirão dos Canoas I.** Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2001 A.

VERGNE, C. **Caderno de Campo da Toca do Caldeirão dos Canoas VI.** Fundação Museu do Homem Americano: São Raimundo Nonato, 2001 B.

ANEXO A

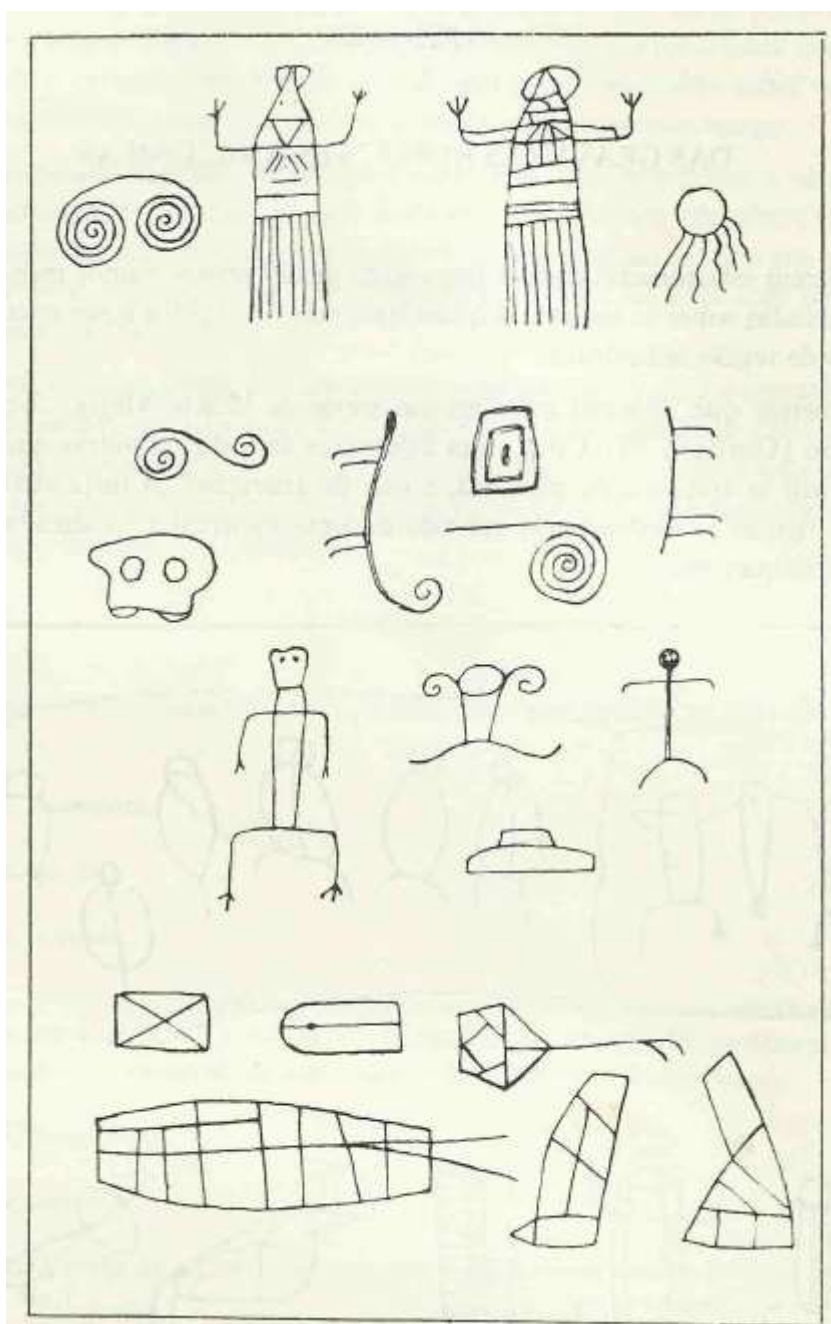


Figura. Gravuras rupestres no Rio Uaupés. Fonte: Wallace, 1979, p.316.

ANEXO B

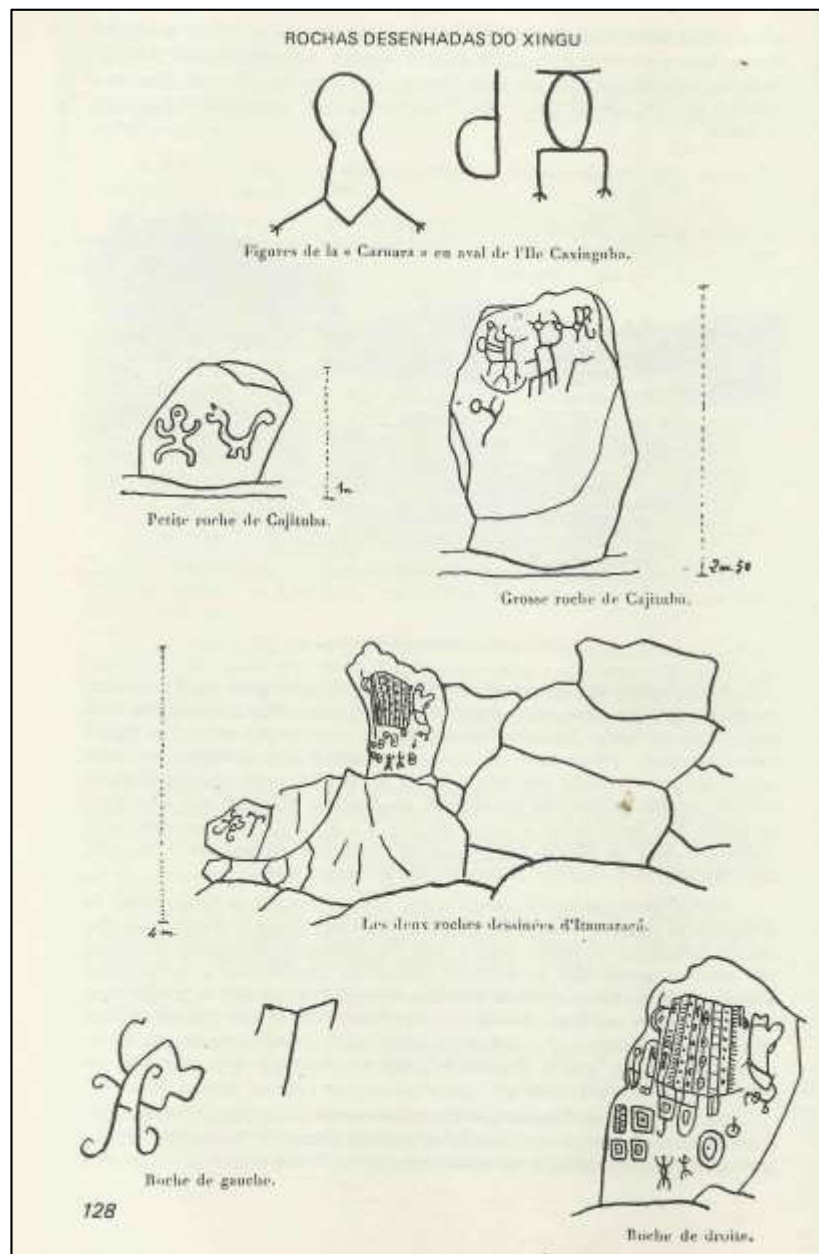


Figura. Inscrições rupestres encontradas no Xingu por Henri Coudreau
 Fonte: Coudreau, 1977 B, p.128.

ANEXO C



Figura. Pintura da tradição Geométrica, Parque Nacional Sete Cidades - PI. Fonte: Gabriel Oliveira, 2012.



Figura. Pintura da tradição Geométrica, Parque Nacional Sete Cidades - PI. Fonte: Gabriel Oliveira, 2012.

ANEXO D



Figura. Pintura rupestre da tradição Agreste. Sítio Toca da Extrema II, PNSC. Buco, 2012.



Figura: Pintura da tradição Agreste, Abrigo Pedrinha da Buquinha, Venturosa – PE – Fonte: NEGREIROS, HETZEL, 2007.

ANEXO E

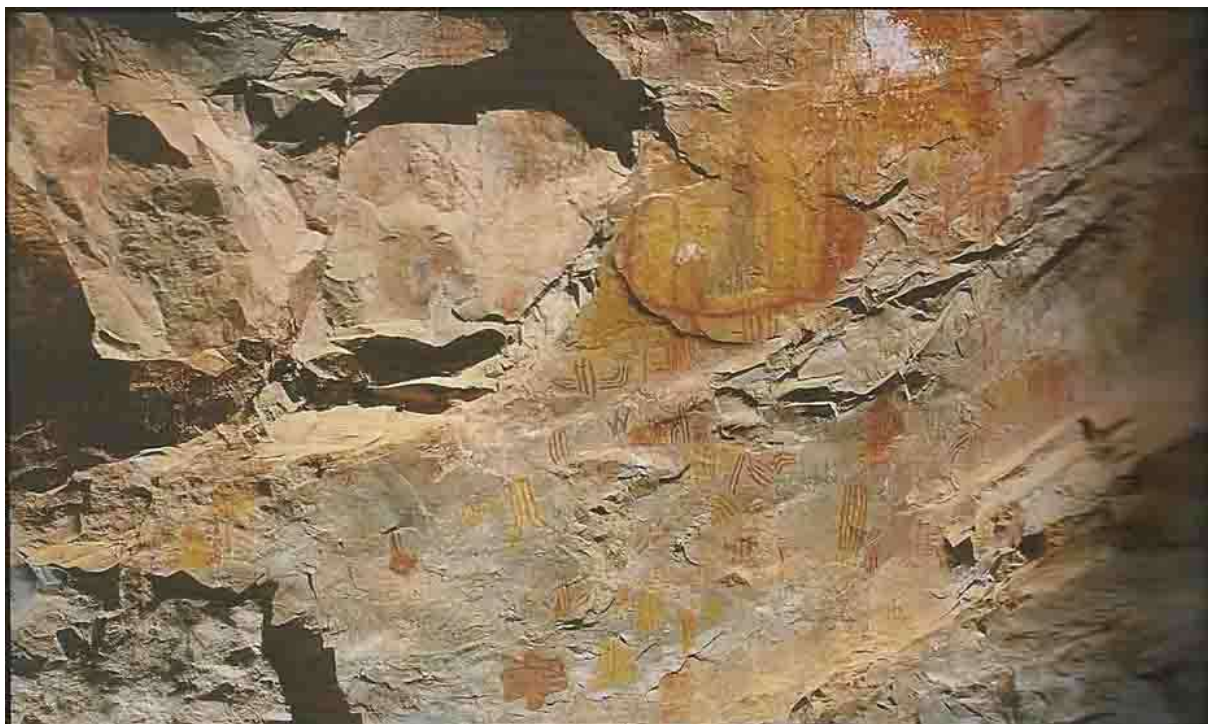


Figura: Pintura da tradição São Francisco, Gruta do Janelão – Januária – MG – Fonte: HETZEL, NEGREIROS, 2007.



Figura: Pintura da tradição São Francisco, estilo Caboclo, Morro da Lapinha, Bahia. Fonte: Loredana Ribeiro (2006)

ANEXO F



Figura: Pintura rupestre da tradição Planalto, Jaracussu, Minas Gerais. Fonte: Prous, 2007 A.



Figura: Pintura da tradição Planalto, Minas Gerais. Fonte: HETZEL, NEGREIROS, 2007.

ANEXO G

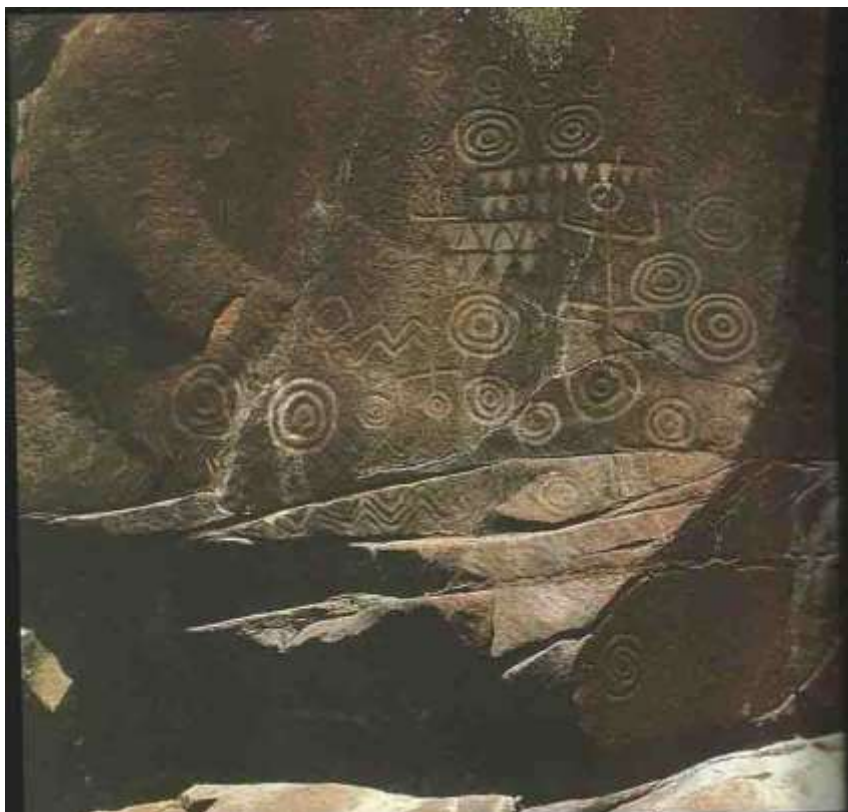


Figura: Pintura da tradição Litorânea, Ilha dos Corais, região sul.
Fonte: NEGREIROS, 2007.



Figura: Pintura da tradição Litorânea, Ilha do Campeche, região sul.
Fonte: NEGREIROS, HETZEL, 2007.

ANEXO H



Figura. Pintura rupestre da tradição Amazônica, Sítio Serra da Lua, Monte Alegre, Pará. Fonte: Edithe Pereira, 2012.



Figura: Gravura da Tradição Amazônica, Sítio Ponta do Cipó, montanha do São Roque. Fonte: Pereira, 2003.

ANEXO I



Fonte: Gravuras rupestres, Tradição Itacoatiara do Leste – Riacho Santana –PNSC Serra da Capivara, Piauí. Fonte: Niéde Guidon, 1991.



Figura: Gravuras rupestres, Tradição Itacoatiara do Oeste – Riacho Santana –PNSC Serra da Capivara, Piauí. Fonte: Niéde Guidon, 1991.



Figura: Gravuras rupestres na Pedra Lavrada do Ingá, Ingá- PB. Fonte: Disponível em:<<
http://mhn.uepb.edu.br/Boletins/Boletim_81_DEZ_2012.pdf>>. Acesso em: 3. jan. 2016



Figura: Gravuras rupestres presentes no sítio Boi Branco, Iatí –PE. Fonte: Disponível em:<<
<http://www.portaldarte.com.br/pinturarupestre.htm>>>. Acesso em: 3.jan.2016

ANEXO J



Figura: Gravuras rupestres da tradição Meridional, Fazenda Serra Azul – SP. Fonte: HETZEL, NEGREIROS, 2007.



Figura: Gravuras rupestres da tradição Meridional, Fazenda Água Lima – SP. Fonte: HETZEL, NEGREIROS, 2007.

ANEXO L



Figura: Toca do Boqueirão da Pedra Furada– PNSC, Serra da Capivara, Piauí
Fonte: Niède Guidon, 1991.

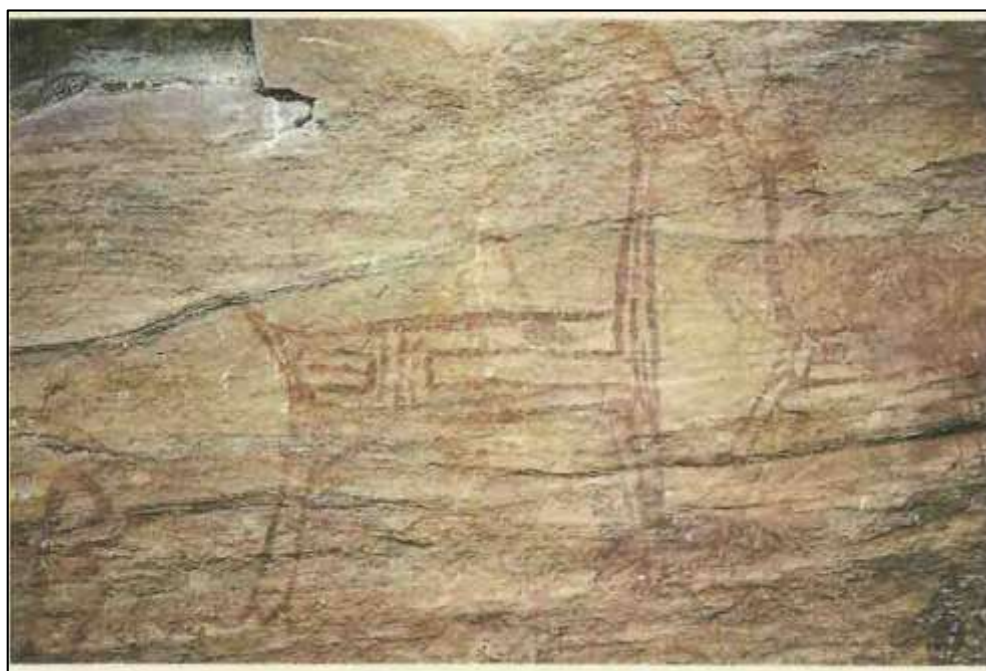


Figura: Toca do Vento– PNSC, Serra da Capivara, Piauí. Fonte: Niède Guidon, 1991.

ANEXO M



Figura: Geoglífos, sítio AC-IQ-23, fazenda Atlântica, Acre. Fonte: Charles Mann.



Figura: Geoglífos, sítio AC-IQ-13, fazenda Colorada, Acre.
Fonte: Sanna Saunalouma

ANEXO N



Figura: Pinturas rupestres, Vale do Rio Peruaçu, Estilo Caboclo, Minas Gerais.
Fonte: Andrei Isnardis.



Figura: Pinturas Rupestres, Vale do Rio Peruaçu, Estilo Caboclo, Minas Gerais.
Fonte: Andrei Isnardis.

ANEXO O



Figura. Pinturas Rupestres, Complexo Montalvânia, Lapa do Dragão, Minas Gerais.
Fonte: Loredana Ribeiro.



Figura. Gravuras rupestres, Complexo Montalvânia, Lapa de Poseidon, Minas Gerais.
Fonte: Sidney Picasso.

ANEXO P



Ministério do Meio Ambiente - MMA
Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade - ICMBio
Sistema de Autorização e Informação em Biodiversidade - SISBIO

Autorização para atividades com finalidade científica

Número: 53051-1	Data da Emissão: 21/03/2016 15:28	Data para Revalidação*: 20/04/2017
* De acordo com o art. 28 da IN 03/2014, esta autorização tem prazo de validade equivalente ao previsto no cronograma de atividades do projeto, mas deverá ser revalidada anualmente mediante a apresentação do relatório de atividades a ser enviado por meio do Sisbio no prazo de até 30 dias a contar da data do aniversário de sua emissão.		

Dados do titular

Nome: Gabriel Frechiani de Oliveira	CPF: 013.671.343-23
Título do Projeto: SIMILARIDADES E DIFERENÇAS NO COMPLEXO ESTILÍSTICO SERRA TALHADA DA TRADIÇÃO NORDESTE DE PINTURAS RUPESTRES NO PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA-PI: UM ESTUDO CRONOESTILÍSTICO.	
Nome da instituição: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE	CNPJ: 13.031.547/0001-04

Cronograma de atividades

#	Descrição da atividade	Início (mês/ano)	Fim (mês/ano)
1	Fotografar as pinturas rupestres na região da Serra Talhada.	04/2016	03/2018

Observações e ressalvas

1	As atividades de campo exercidas por pessoas natural ou jurídica estrangeira, em todo o território nacional, que impliquem o deslocamento de recursos humanos e materiais, tendo por objeto coletar dados, materiais, espécimes biológicos e minerais, peças integrantes de cultura nativa e cultura popular, presente e passada, obtidos por meio de recursos e técnicas que se destinem ao estudo, à difusão ou à pesquisa, estão sujeitas a autorização do Ministério de Ciência e Tecnologia.
2	Esta autorização NÃO exige o pesquisador titular e os membros de sua equipe a necessidade de obter as anuências previstas em outros instrumentos legais, bem como do consentimento do responsável pela área, pública ou privada, onde será realizada a atividade, inclusive do órgão gestor de terra indígena (FUNAI), da unidade de conservação estadual, distrital ou municipal, ou do proprietário, arrendatário, possessor ou morador de área dentro dos limites de unidade de conservação federal cujo processo de regularização fundiária encontra-se em curso.
3	Este documento somente poderá ser utilizado para as fins previstas na Instrução Normativa ICMBio nº 03/2014 ou na Instrução Normativa ICMBio nº 10/2010, no que especifica esta Autorização, não podendo ser utilizado para fins comerciais, industriais ou esportivos. O material biológico coletado deverá ser utilizado para atividades científicas ou didáticas no âmbito do ensino superior.
4	O titular de licença ou autorização e os membros de sua equipe deverão optar por métodos de coleta e instrumentos de captura direcionados, sempre que possível, ao grupo taxonômico de interesse, evitando a morte ou dano significativo a outros grupos; e empregar esforço de coleta ou captura que não comprometa a viabilidade de populações do grupo taxonômico de interesse em condições in situ.
5	O titular de autorização ou de licença permanente, assim como os membros de sua equipe, quando da violação da legislação vigente, ou quando da inadequação, omissão ou falsa descrição de informações relevantes que subsidiarem a expedição do ato, poderá, mediante decisão motivada, ter a autorização ou licença suspensa ou revogada pelo ICMBio, nos termos da legislação brasileira em vigor.
6	Este documento não dispensa o cumprimento da legislação que dispõe sobre acesso a componente do patrimônio genético existente no território nacional, na plataforma continental e na zona econômica exclusiva, ou ao conhecimento tradicional associado ao patrimônio genético, para fins de pesquisa científica, bioprospecção e desenvolvimento tecnológico. Veja maiores informações em www.mma.gov.br/gen .
7	Em caso de pesquisa em UNIDADE DE CONSERVAÇÃO, o pesquisador titular desta autorização deverá contatar a administração da unidade a fim de CONFIRMAR AS DATAS das expedições, as condições para realização das coletas e de uso de infra-estrutura de unidade.

Outras ressalvas

1	O pesquisador deverá efetuar "comunicação prévia" ao IPHAN, sobre sua pesquisa de caráter arqueológico, conforme Port.07/1988. O pesquisador também deverá entrar em contato com FUMDHAM, responsável pelas pesquisas arqueológicas na unidade, para possível orientação.
---	---

Locais onde as atividades de campo serão executadas

#	Município	UF	Descrição do local	Tipo
1		PI	PARQUE NACIONAL DA SERRA DA CAPIVARA	UC Federal

Este documento (Autorização para atividades com finalidade científica) foi expedido com base na Instrução Normativa nº 03/2014. Através do código de autenticação abaixo, qualquer cidadão poderá verificar a autenticidade ou regularidade deste documento, por meio da página do Sisbio/ICMBio na Internet (www.icmbio.gov.br/sisbio).

Código de autenticação: 44567988



Página 1/3

No

[illegible]